

## МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

---

Ю.Н. Чумаков

### О ЛИРИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ РАННЕГО ПАСТЕРНАКА (ФУНКЦИЯ НИЗОВЫХ СЕМАНТИЗИРОВАННЫХ ЕДИНИЦ)

1. Как бронзовой жарой жаровень,
2. Жуками сыплет сонный сад.
3. Со мной, с моей свечою вровень
4. Миры расцветшие висят.
  
5. И, как в неслыханную веру,
6. Я в эту ночь перехожу,
7. Где тополь обветшало-серый
8. Завесил лунную межу,
  
9. Где пруд, как явленная тайна,
10. Где шепчет яблони прибой,
11. Где сад висит постройкой свайной
12. И держит небо пред собой<sup>1</sup>.

Перед нами ранний ноктюрн Пастернака. Ночной пейзаж представляется неподвижным. Это подтверждают верхние слои стихотворной структуры. Композиция вещи хорошо сбалансирована; в трехстрочное построение вдвинута двухчастность, что слегка напоминает подобный ход в лермонтовском «Парусе». Равновесию способствует композиционное кольцо, образованное мотивом *сада* в симметричных стихах (2, 11), а также синтаксические параллели на тех же местах. Конструкция с союзом *где* отчетливо делит текст на две равные половины. Кроме того, прием перечня, употребленный во второй части, усиливает впечатление от как бы остановленной картины. Наконец, лексический каталог решительным преобладанием номинативности над предикативностью подытоживает содержательную стабильность стихотворения: 17 существительных, 7 глаголов, 7 прилагательных (далее остальные части речи).

Если из вышесказанного вывести, что в стихотворении ничего не совершается, что оно представляет собой всего лишь описательный текст, то вряд ли стоит говорить о наличии в нем лирического сюжета. Однако не будем торопиться и перейдем от верхних этажей текста к его фундаменту.

Ю.М. Лотман, размышляя о поэтическом сюжете, еще в «Лекциях по структуральной

---

<sup>1</sup> Пастернак Б.Л. Стихотворения. Поэмы. Переводы. – М., 1990. С. 166-167.

Юрий Николаевич Чумаков — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Новосибирского государственного педагогического университета (г. Новосибирск).

поэтике» писал, что в его основе «лежат сюжетные единицы низшего порядка, сопоставление и противопоставление которых составляет эпизод. <...> Эпизоды в свою очередь, складываются в сюжет»<sup>2</sup>. Таким образом, генерация сюжета направлена в тексте снизу вверх (если моделью считать расширяющуюся воронку) или изнутри к внешнему контуру (если модель сферическая). Множество низовых элементов структуры вливается в верхние, более крупные единицы сюжета, претендуя на логическую проясненность и упорядоченность, устремляясь навстречу последовательной повествовательности прозы. Весь этот концепт надежно функционирует в оппозиции *поэзия – проза*, где, собственно, и локализуется *поэтический сюжет*, однако в соотношении лирики и эпоса, в области формирования того, что мы хотим назвать *лирическим сюжетом*, необходима иная аксиоматика. Чистая лирика, напротив, отталкивается от повествования, с этой стороны она «бессюжетна», образуя в самой себе собственную сюжетность.

Взглянем еще раз на лексику стихотворения Пастернака, но теперь не на прямые значения слов, а на их тропойные смещения. Поражает уже первая строка, бросающая свой отблеск на весь текст: экстравагантно развернутое сравнение *сонного сада* с затухающей жаровней. Сад сыплет жуками-светлячками, похожими на еще горячую золу, которую роняет сосуд, наполненный раскаленными древесными угольями. Свечение жуков и золы постепенно ослабевает к концу текста, не исчезая совсем: оно подхватывается «лунной межой» и неназванными звездами, слабо отраженными в пруду. Стоит заметить еще, что образ-сравнение, будучи синтаксически подчиненным стиху 2, все равно поэтически и функционально является именно первой строкой, несмотря даже на доминирование, от стиха 2 до стиха 12, мотива сада. Впрочем, бывают случаи, когда образ-сравнение остается на первом плане содержания, отгесняя главную тему (см.: *Как океан*

---

<sup>2</sup> Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. С. 198.

*объемлет шар земной, / Земная жизнь кругом объята снами* – Ф. Тютчев).

Стихи 3-4 наращивают серьезные взаимотражения: подключается лирическое «я», его свеча, а вровень с нею – «Миры расцветшие висят». Нужен самый изощренный анализ, чтобы распутать эту связку. Жуки-светляки, которые, с одной стороны, являются подобием искр бронзовой золы, с другой – они же похожи на звезды и при этом находятся прямо перед вашими глазами – только руку протянуть! Эта метафора-метонимия такова, что, может быть, лучше и не трогать ее интимной связи, которая напоминает многие будущие образы Пастернака, такие как «И через дорогу за тын перейти, / Нельзя не топча мирозданья».

Раньше мы отметили собранную устойчивость второй части текста, после того как лирическое «я» растворяется в ночи. Однако на самом деле этот кусок полон разнообразия и динамической образности. Чередуются осложненные вертикальные и горизонтальные черты пространства: тополь, пруд, яблоня, двойная вертикаль сада и отраженное небо, которое держат в виде страницы или книги. Динамическим оказывается и композиционное кольцо, образованное *садом*. Будучи *сонным*, сад все еще сыплет жуками, но в двух последних стихах он уже заснул с небом в руках. Соблазнительно прочесть этот сон сада, эти сложные пространственные вариации как лирический сюжет, развернутый в виде своеобразного перечня, подгоняемого союзом «где», но динамика вещи этим целиком не исчерпывается, так как она менее всего связана с линейностью.

Выше было замечено, что в поэтическом сюжете происходит накопление семантики в низовых элементах текста, и то же самое происходит в сюжете лирическом. Однако если в первом случае низовые элементы, складываясь в эпизоды, участвуют в смыслообразовании, восходящем к поверхности текста, то во втором – они образуют многолинейное скопление, в котором смысловые потоки движутся в сторону неопределенности. Их векторы уходят в глубину. Калейдоскопическая комбинаторика низовых элементов не проясняет смысловых значений, но затемняет их за счет усиления моторно-энергетических ресурсов. Возникает нечто вроде броуновского движения низовых элементов, восприятие которых не нуждается ни в уровне различии, ни в аналитической упорядоченности.

Поэтическое созерцание позволяет в этих условиях выборочно перечислить некоторые из множества элементарных частиц, подвергающихся семантизации в нижнем слое структуры,

похожем на генератор или циклотрон. Так, лексические взаимодействия на разной глубине стихотворения приобретают гораздо большее многообразие, чем это происходит на первом плане. Заметим предикативное оживотворение номинантов второй части: *тополь... завесил, прибор шепчет, сад... держит*. К этому добавляется сложная для воображения метафора: «шепчет яблони прибор». На этом фоне еще более обостряются образы сада с его метафорическими сравнениями: сад – жаровень и сад – свайная постройка. Перекликаются *пруд* и *небо*, к которым подстраиваются, обновляясь, поэтические клише *веры* и *тайны*. Статьи, стих 9: *Где пруд, как явленная тайна*, – задолго предвзвешивает известную строку из «Августа»: «И образ мира, в слове явленный».

Ритмическая сетка стихотворения, ограниченная описью основных четырех форм четырехстопного ямба, казалось бы, не содержит в себе ничего примечательного. Стих 1 ритмически принадлежит к сравнительно редкой теперь форме с пиррихией на второй стопе. Ему придает экспрессию динамический словораздел *бронзовой*, усиленный графически еще тремя «о» (мы предлагаем редуцированные вокализмы приравнивать к графическим написаниям). Стих 2 контрастирует с 1-м полноударностью, которая слегка монотонна из-за обилия двусложных слов с женскими словоразделами и тройной начальной аллитерацией на «с», почти полным отсутствием «о». Заметим здесь же звонкий консонантизм стиха 1 (з – ж – ж), переходящий через *жуков* в свистящие. Стих 3 как будто повторяет четырехударность, однако это не так: в сочетании *с моей свечой вровень* первое слово полноударно, сливается со вторым, и кроме того, тонически ослабляется предшествующим резким словоразделом *со мной* и силой его паузы. Стих 4 обладает традиционным пиррихией на третьей стопе, но переключается со стихом 1 дактилическим словоразделом, а со стихом 2 – только отсутствием «о». Зато вокализм стиха 1 поддерживается еще четырьмя «о» стиха 3, благодаря чему в рамках «звукового сюжета» появляются черты рифмической композиции. Сюжет «о» вообще доорганизует все построение: на первые 3 стиха приходится 11 «о» (7 ударных и 4 безударных); далее звуковая мелодия едва ли не исчерпывается вовсе – на 6 стихов, с 4 по 9-й, видим только 5 «о» (2–3), при этом они тесно сгруппированы в конце стиха 6 и начале стиха 7; затем в 3-х последних стихах (10–12) поток «о» снова нарастает до 8-ти (2–3–3). Вокализм образует композиционное кольцо подобно повторениям музыкальной темы.

Рассмотрим еще несколько ритмических рисунков. Стихи 5 и 6 как будто варьируют ритм стиха 4 с пиррихией на третьей стопе, но на самом деле это не так. Перед нами вариация с пиррихиями на первой и третьей стопах (типа «адмиралтейская игла»). Однако кое-что надо оговорить. «Как» в стихе 5 могло бы быть слегка тронут ударением, но этого не происходит, потому что союз входит в своего рода «косую» анафору, наряду с чистой *где* (*Как бронзовой..., И как..., Где пруд, как...*). В стихах 1, 5 и 9 союз *как* с каждым разом отступает на один слог внутрь стиха, напоминая явление анакрузы, и движение союзов идет как бы вкось от вертикали *где*. В двух случаях *как* очевидно безударны и поэтому средний компонент группы притягивается к ним. В стихе 6 (*Я в эту ночь*) первую стопу также нельзя акцентировать даже в самой малой степени, так как не позволяют условия произнесения стиха; полуударяется синкопическое *я* в слиянии с доминирующим ключевым словом *ночь* (заметим, что все ключевые слова-вещи – сад, ночь, пруд, сад – односложны и разновокальны). Если пренебречь показанными оттенками, ритмическая схема, оставаясь верной, может потерять в конкретности.

Рифмическая структура стихотворения отличается богатством и разнообразием, звучностью и как бы суверенностью, хотя она совершенно органически вращается в состав текста. Ни одной повторенной части речи, почти повсеместные опорные согласные, а там, где их нет, это лишь подчеркивает оригинальность: *веру – серый*, и – мимо стертых шаблонов – *тайна – свайной*. И, конечно, бесподобна пер-

вая пара: *жаровень – вровень*. Надо сказать, что звучание рифм соответствует фонике ключевых слов и форсирует ее. *Сад* представляет сам себя, две пары рифм на «о» усиливают образ ночи, а группа: *перехожу – лунную между* готовит появление *пруда*. Можно попробовать, как это неоднократно делали, приписать звукам «а», «о» и «у» – качества основных цветов: белого, красного и черного. Вообще звук Пастернака настолько релевантен и решителен, что мотивирует рядоположенность слов не логикой и смыслом фразы, а именно фоническим притяжением. *Яблоня* из темной метафоры, разумеется, может расти и в саду, но не вернее ли объясняется ее возникновение тем, что ее «вырастило» созвучие со словом *явленная* (гипердактилический словораздел!) их предшествующего стиха:

Где пруд, как *явленная* тайна,  
Где шепчет *яблони* прибой...

Кстати, *шепчет* – единственный образ звучания в этом молчащем стихотворении, да и то звукоподражательный.

На этом закончим разглядывание изощренного и неграмматического языка, на котором написано стихотворение с напряженной и неопределенной семантикой. Согласимся с Ю.М. Лотманом, видящим в поэтическом сюжете не последовательность повествовательных событий, а одно Событие с прописной буквы. Что же касается лирического сюжета, то его следует доопределить, назвать *событием-состоянием*, чтобы термин соответствовал функциональному качеству мира – изменчивости и инертности.