

83
Г65

ЛИТЕРАТУРА

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ



1987/4

Б. П. Гончаров
АНАЛИЗ
ПОЭТИЧЕСКОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ



ЗНАНИЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

ЛИТЕРАТУРА

4/1987

Издается ежемесячно с 1967 г.

Б. П. Гончаров

АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Издательство «Знание» Москва 1987

ББК 83.3(2)7
Г 65

ГОНЧАРОВ Б. П. — доктор филологических наук, ст. научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького, автор книг и статей по вопросам поэтики.

Рецензент: В. Д. Сквозников — доктор филологических наук.

Гончаров Б. П.

Г 65 Анализ поэтического произведения. — М.: Знание. — 1987. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Литература»; № 4).

• 11 к.

Автор рассматривает различные подходы к анализу поэтического произведения, знакомит читателя с основными концепциями поэтического анализа, дает им оценку, останавливаясь в основном на принятом в настоящее время системном анализе. В брошюре показаны основные принципы и методы художественного анализа, способствующие большему проникновению в текст произведения, в замысел автора.

4603010202

ББК 83.3(2)7

© Издательство «Знание», 1987 г.



Художественное произведение — основное явление литературного процесса, основное средство воздействия искусства на общественную жизнь.

Художественное произведение изучается критикой и литературоведением (и шире, филологической наукой), и от истолкования его часто зависит верное представление читателей о многообразных тенденциях развития советской литературы.

К сожалению, и в критике, и в теоретических и историко-литературных исследованиях мы иногда встречаемся не с глубоким анализом, а с унылым «тематическим» пересказом, не учитывающим важные художественные свойства произведения — прежде всего образность, особенности языка, стиха и т. д.

Особенно большие трудности связаны с анализом поэтических произведений. В этой области можно встретиться с двумя крайностями: пересказом, уничтожающим существенные стороны поэтического произведения (в том числе его стихотворный строй), и механическим раздроблением, расчленением поэтического произведения при использовании новейших (а порой и старых, давно известных) методик анализа: структуралистского «уровневого» рассмотрения, «аннаграммирования», звукового символизма, так называемых лингвистической поэтики, лингвистики текста и др.

В сравнительно небольшой работе трудно охватить весь круг проблем, связанных с такой сложной темой, требую-

щей использования специальной терминологии. Я попытаюсь показать некоторые тенденции подхода к поэтическому произведению в современной филологии, наметить перспективное направление его исследования и представить читателю конкретные образцы системного анализа двух стихотворений Владимира Маяковского и небольшой поэмы Егора Исаева.

АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ

Мы сталкиваемся иной раз со стремлением привести в анализ поэтических произведений теорию информации, вероятностную статистику, структуральную и математическую лингвистику и другие частные методики. Все эти тенденции, по моему мнению, мешают плодотворному изучению поэтического произведения.

В 20—30-е годы на Западе появилось новое направление в исследовании текста — структурализм. Структуру (т. е. строение) так или иначе изучают все направления филологии. Особенностью структурализма было то, что он опирался на математические теории, в частности на теорию информации. Первоначальное ее назначение — изучение передачи речи по линиям связи, например по телефону; отсюда и термины «адресат», «адресант», «код», «сообщение» и др. Но ведь язык никак нельзя свести к коду, как делают многие структуралисты. Правомерность применения теории информации к изучению искусства не обоснована; недаром один из основоположников кибернетики Н. Винер предостерегал против «чрезмерного оптимизма» тех, кто хотел безоговорочно перенести методы естественных наук на гуманитарную сферу.

С конца 1950-х годов некоторые советские исследователи (например, Ю. М. Лотман) начали активно пропагандировать это направление в науке о литературе. Структуральная лингвистика изучала различные «уровни» языка, например, фонологический (связанный со звуками речи), грамматический и т. п. И вот эти «уровни» языка структуралисты пытались наложить на художественные произведения, вытесняя тем самым понятия «содержание» и «форма».

Но в настоящем художественном произведении все ком-

поненты тесно взаимодействуют между собой. Так, рифма — это не просто звуковой повтор двух слов, находящихся в конце строки. Мы читаем отрывок из «Сказки о царе Салтане» Пушкина:

Туча по небу идет,
Бочка по морю плывет.

Слова, находящиеся в рифме («идет» — «плывет»), связаны с образностью, ритмом (положение в конце строки перед основной стиховой паузой), интонацией и синтаксисом (завершение фраз). И если мы попытаемся (как это делают структуралисты) выделить «рифменный уровень», то тем самым уничтожим художественные связи рифмы с другими сторонами произведения.

Отдельные «уровни» в статьях иных исследователей искусственно наделяются непомерным смысловым значением. Тенденция к автономной значимости «уровней» стихотворного произведения пронизывала, к примеру, некоторые работы известного советского ученого, историка литературы Ю. М. Лотмана, в концепции которого «уровень» использовался для анализа «текста». Исследователь полагал, что «понятие структуры подразумевает прежде всего наличие системного единства», причем «системное» и «структурное» становятся синонимами¹.

Но о каком «системном единстве» может идти речь, если в системе исчезает организующее начало? Ю. М. Лотман повторяет суждения лингвистов, что «каждый из уровней организован по определенной, имманентно ему присущей системе правил». Эта «имманентность уровней» проецируется на стихотворное произведение в целом. Исследователь утверждал, к примеру, что «любое значимое сопоставление фонем в поэтическом тексте не случайно и все в произведении вплоть до единичного звука оказывается жестко «запрограммированным». Действительно ли все в произведении жестко запрограммировано?

Вспомним, какое значение придавал категории случайного Чернышевский. Он неоднократно писал о роли «формы случайного» в искусстве, о том, что «случайность — необходимое свойство прекрасного». То, что категория случайного

¹ См.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Л., 1972.

го — реальность художественного творчества вообще, показывают суждения на эту тему крупного русского композитора И. Ф. Стравинского, который неоднократно обращался к этой проблеме. В «Музыкальной поэтике» композитор убедительно обосновал значение «случайностей эстетического порядка».

Академик В. В. Виноградов с сочувствием цитировал слова Ф. де Соссюра из «Курса общей лингвистики»: «Не существует языков, где нет ничего мотивированного; но невозможно себе представить и такой язык, где мотивировано было бы все».

И в художественной речи мы имеем дело со случайностями в том числе фонетического и ритмического) порядка. Академик Л. В. Щерба говорил о неодинаковой активности слов в поэтическом тексте («упаковочный материал»). «Случайности», нейтральные в смысловом отношении, «упаковочный материал» (Л. В. Щерба) появляются в стихе потому, что художественная речь хотя и имеет свои особые задачи, все же остается явлением языка.

Структуралисты не принимают во внимание семантически нейтральные слова, «упаковочный материал», и потому стремятся во что бы то ни стало отыскать особую, самоценную значимость любого «уровня».

Так, Лотман, анализируя стихотворение Пушкина «Ф. Н. Глинке», перегружает значением звук «з»: «Лексическая группа со значением преследований и предательства в значительной мере организуется этой фонемой — «грозные», «изменяла», «изгнанье». Число подобных примеров, когда смысловыми оттенками наделяются фонетические особенности речи, можно очень легко увеличить. Но ведь дело в конце концов не в количестве примеров, а в общих методологических принципах анализа стихотворного произведения. В отношении к «фонологическому» (как и другим «уровням») эти принципы очень четки: искусственное наделение «уровней» непомерным значением вне связи с общей организацией произведения. Такое гипертрофированное внимание к искусственной семантизации отдельных «уровней» в ущерб художественному целому приводит к искажению реальных звуковых законов стиха. При этом иерархия художественных связей (т. е. взаимное соподчинение компонентов произведения) разрушается.

В своей последней книге «Слово в стихе» крупный советский литературовед Л. И. Тимофеев отмечает, что «столь многошумная теория стратификации, теория пресловутых «уровней», в свете понятия системы сразу же обнаруживает свою неполноценность... Термин «уровень»... справедливо говорит П. К. Анохин¹, — находится в абсолютном противоречии с понятием «система».

Борясь за «типовую методичку анализа». Ю. М. Лотман привнес в изучение текста и принцип противопоставления (оппозиции), взятый из структуральной фонологии. Что ж, в фонетике противопоставление, например, твердых — мягких («бит — бить») или звонких — глухих («сад — зад») органично и естественно. Но какова правомерность перенесения этого принципа в науку о литературе? Неужели возможно все огромное богатство поэтических связей свести к двучленности, двуслойности и подобным бинарным (двоичным) отношениям?

Проблемы анализа произведения в современной филологии вызывают острый интерес. Этот интерес симптоматичен: все большее внимание уделяется постижению существенных особенностей литературы, которые определяют ее своеобразие, отличают от других форм идеологии и других видов искусства.

Общим и для литературоведения и для лингвистики является пристальное внимание к художественной речи, но различие в задачах этих двух наук приводит к неодинаковой трактовке постигаемых явлений: если первая стремится к изучению стиля в соотношении с художественной системой произведения, то вторая исследует отдельные аспекты художественной речи как системы языка.

Различные направления в изучении поэтики (лингвистическая поэтика, «анаграммирование», стилостатистика и др.) можно объединить тем, что они отличаются излишней дробностью анализа и поэтому проходят мимо основных единиц художественного произведения и индивидуального стиля.

Истинное произведение искусства может быть научно исследовано лишь в том случае, если не разрушается его

¹ П. К. Анохин — академик, физиолог, автор теории функциональных систем.

художественное целое, т. е. единство всех сторон произведения, при котором оно реально функционирует. Критикуя структуралистские методы за «расчленение целого и утрату содержания», советский литературовед Н. К. Гей отметил, что изучение структуры художественного содержания на словесном уровне неполно, поскольку «содержание произведения, его художественная система оказываются сверхсловесной системой, и это следует принимать в расчет при современных методах и формах научного анализа. Произведение искусства всегда функционально в целом и во всех своих звеньях»¹.

В работах некоторых представителей так называемой лингвистической поэтики художественное целое разрушается именно потому, что не принимается во внимание «сверхсловесный» характер художественной системы, не учитывается, что «произведение литературы — это не скопление слов, а динамический содержательный образ» (Н. Гей).

Разрушение художественного целого можно проследить по различным направлениям: 1) извлечение компонента из системы художественных связей, его абсолютизация и гипертрофированное внимание к его самоценному смысловому значению (это мы уже видели у Ю. М. Лотмана); 2) разрушение контекстуальных связей произведения; 3) привнесение методологии, неадекватной изучаемому объекту.

Компонент извлекается из системы художественных связей различными путями. Я остановлюсь преимущественно на так называемом звуковом символизме.

Верно критикуя «гипертрофию идеи звукового символизма» как «сугубо импрессионистическую», советский лингвист И. Р. Гальперин тем не менее считает бесспорным, что «в стиле поэтической речи звуковая организация высказывания несет в себе определенные коммуникативные функции»²; он допускает, что сам по себе звук «л», к примеру, способен воспроизводить «нежные», «лирические» чувства, а «р» — «агрессивные».

¹ Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. — М.: Наука, 1975. — С. 163.

² Гальперин И. Р. Информативность единиц языка. Пособие по курсу общего языкознания. — М.: Высшая школа, 1974. — С. 46.

Но ведь звуки не существуют в речи сами по себе, они включаются в слова, а слова в осмысленной (а уж тем более художественной) речи — в интонационные единства, которые и воссоздают содержание. Это подмечено не только исследователями речи, но и художниками слова. В «Портрете Дориана Грея» Оскара Уайльда есть эпизод, когда талантливая актриса Сибила Вейн под влиянием чувства любви расслабляется и играет фальшиво: «Лицо ее не выразило никакой радости, когда она увидела Ромео. И первые слова Джульетты... как и последовавшие за ними реплики во время короткого диалога, прозвучали фальшиво. Голос был дивный, но интонации совершенно неверные. И этот неверно взятый тон делал стихи неживыми, выраженное в них чувство — неискренним». Эти «неверные интонации» возникают как отражение всего комплекса звуковых отношений речи, а не отдельных изолированных звуков. Верно воссозданная интонация воспроизводит художественное целое, ложная разрушает его; интонационная система опирается на фонетическую и подчиняет ее себе. Именно поэтому самоценный анализ отдельных звуков, абстрагированных от интонации, искажает художественное целое.

Звуковой символизм — одна из разновидностей микросемантического анализа, при котором отвлекаются от художественного целого и стремятся придать каждому изолированно взятому элементу речи самостоятельное смысловое значение. При таком подходе упускается из виду, что художественное (в том числе стихотворное) произведение — это сложная иерархическая система. Член иерархии извлекается из системы, и с ним производятся всяческие манипуляции¹.

Еще одно направление, устранившееся от соотнесения анализа с художественным целым и связанное со «звуковым символизмом», — поиски так называемых анаграмм, восходящих, с одной стороны, к понятию звукообраза, которое

О других примерах «микросемантизма» см.: Гончаров Б. П. К проблеме смысловой выразительности стиха // ИАН СЛЯ. — 1970. — № 1; Тимофеев Л. Возможен ли эксперимент в поэтике? // Вопросы литературы. — 1977. — № 6; Ломинадзе С. Смысл и целостность (Об анализе поэтического произведения) // Вопросы литературы. — 1979. — № 8.

фигурировало в работах Вяч. Иванова и А. Белого, и с другой стороны, к незавершенной теории анаграмм Ф. де Сосюра. Суть «анаграммирования» заключается в том, что в звуковом составе слов стихотворного произведения отыскивается какое-то ключевое слово, якобы определяющее собой весь его звуковой строй. Так, например, анализируя «Современную оду» Некрасова, В. С. Баевский и А. Ф. Кошелев видят слово «ода» даже в словах «вдов», «дочь», «до», «роцию». Правда, при всем этом непонятно, куда в процессе анализа исчезло данное в заглавии слово «современная». Целостное восприятие текста при «анаграммировании» отсутствует, ибо произведение искусственно дробится на самоценные звуки, воспринимаемые вне интонационного строя, а вдохновенное творчество поэта превращается в нечто сугубо рациональное.

Существует и точка зрения, автор которой стремится подкрепить эту теорию «психометрическими» методами. Я имею в виду ряд работ А. П. Журавлева. Книга А. П. Журавлева «Звук и смысл» (М., 1981), изданная для внеклассного чтения в 8—10-х классах массовым тиражом, глубоко проанализирована в статье Л. Тимофеева «Осторожно: школа»¹. Здесь показана ошибочность представления, что каждый звук несет в себе определенную эмоционально значимую окраску, независимую от целостного восприятия речи.

Из системы художественных связей произведения могут извлекаться не только звуки (звуковой символизм, «анаграммирование»), но и те или иные грамматические категории, которые рассматриваются сами по себе, примером чего является «поэзия грамматики» американского филолога Р. Якобсона. «Поэзия грамматики» предстает весьма односторонней, поскольку «поэзия» исчезает, а «грамматика» утрачивает свое истинное значение.

Наряду с «поэзией грамматики» существует, если так можно выразиться, «поэзия фонологии»², к которым присоединилась и «поэзия размера», особенно активно заявившая

¹ См.: Литературная газета. — 1981. — 11 ноября.

² См.: Тимофеев Л. По воле истории. — М.: Современник, 1979; Гончаров Б. П. Принцип историзма и системный анализ стихотворного произведения // В кн.: Методология современного литературоведения. Проблемы историзма. — М.: Наука, 1978.

о себе за последние двадцать лет. Американский литературовед К. Тарановский пытался установить связь между пятистопным хореем и темой пути, одинокого пути к т. п. («Выхожу один я на дорогу...»). Концепция К. Тарановского была подвергнута справедливой критике именно за искусственное семантическое осмысление определенного размера.

Советский исследователь М. Л. Гаспаров в статье «Семантический ореол метра. К семантике русского трехстопного ямба», опубликованной в сборнике «Лингвистика и поэтика» (М., 1979), обращается к аналогии между «выявлением семантического ореола размера» и «выявлением значения слова». Думается, что эта аналогия не оправдана в силу целого ряда обстоятельств.

Определенный размер наполняется значением лишь в конкретной поэтической системе. Л. И. Тимофеев справедливо заметил: «Ритм стихотворения настолько тесно связан с его лексикой, с его интонационно-синтаксической структурой, с общей эмоциональной и семантической окраской, что только в этом сложном выразительном единстве он получает определенный индивидуальный характер, соответствующий общему строю избранной поэтом речи». Слово конкретно и безусловно, а размер крайне условен. А. Твардовский писал, что если «осмысленные, присущие живой речи» сочетания слов «находят себе место в рамках любого из так называемых канонических размеров, то они подчиняют его себе, а не наоборот, и уже являют собой не просто ямб такой-то или хорей такой-то (счет ударных и безударных — это же **чрезвычайно условная, отвлеченная мера**), а нечто совершенно своеобразное, как бы новый размер». На крайнюю условность «размера» обращали внимание Маяковский, Цветаева и другие поэты.

Семантическая окраска слова возникает в контексте, в то время как «семантические ореолы» и «семантические окраски» возникают в отвлечении от контекста конкретных стихотворных произведений.

Именно поэтому аналогия М. Л. Гаспарова представляется мне неоправданной.

В конспекте книги Гегеля «Лекции по истории философии» Ленин обращал внимание на большое значение категории «отдельного» и настаивал на возможности познать «конкретное в его полноте». В теоретических построениях

стиховедов, ориентирующихся на так называемую лингвистическую поэтику, категория «отдельного», столь важная для изучения художественных явлений, вообще, по сути дела, исчезает, а содержание конкретных произведений, рассыпанное на «наборы» «образов и мотивов», унифицируется, как, впрочем, и их форма¹.

Контекстуальные связи разрушаются, а художественное целое дробится, в частности, и при создании «частотных словарей», и вообще при преувеличенном внимании к поэтической лексике, рассматриваемой в отвлечении от ее образной функции и интонационного наполнения.

Не прекращаются до сих пор попытки изучать литературное произведение не как художественную данность со своими собственными суверенными законами, а как явление, включающееся в иной, более широкий ряд и теряющее при этом свои специфические свойства. При семиотическом истолковании поэтики строение произведения соотносилось, к примеру, с «грамматикой светофоров» и «языком птиц».

Еще одна попытка такой унификации в так называемой «лингвистике текста». Здесь произведение включается в ряд «текстов». Термин «грамматика» используется метафорически (вплоть до «грамматики просодии»), произведение же «растворяется» в универсальном «тексте», где оно утрачивает свои художественные качества.

Аналогия между языком и художественной литературой, составлявшая основу структуралистских построений раннего периода (принцип бинарной оппозиции, привнесенный из структуральной лингвистики, например), продолжается в так называемой лингвистике текста в «неограмматическом» аспекте, когда на произведение накладывается сетка «грамматических» категорий. Если в известной новелле Боккаччо о Перонелле мы вслед французскому исследователю Ц. Тодорову назовем и мужа и любовника «прилагательными», что это нам даст для понимания художественных особенностей произведения? Автор «грамматики повествования и грамматики рассказа» убежден, что мы лучше пойдем

Подробнее см.: Тимофеев Л. Слово в стихе. — М.: Советский писатель, 1982. — С. 133, 159; Гончаров Б. П. Поэтика и лингвистика (к проблеме интерпретации художественного целого) // Русская литература. — 1980. — № 4. — С. 10—14.

структуру рассказа, если будем знать, что «персонаж — это имя», а действие — «глагол», а «соединение имени и глагола» «первый шаг к построению рассказа». Но «отсвет» реальных грамматических категорий поневоле сохраняется, и метафоры, замещающие художественный объект языковым, вряд ли способны помочь в осмыслении реальных процессов искусства.

Приведя ряд примеров метафорического использования понятия «грамматика» в «Лингвистике текста», Р. Будагов и Л. Тимофеев делают вывод: «**Грамматика** становится абсолютным синонимом любого «строения», любой «системы». А как же быть с терминологическим значением **грамматики**? Нужно ли создавать омонимы для термина **грамматика**?»¹

«Лингвистика текста» не рассматривает литературное произведение как особую категорию, а включает его в ряд «текстов» вообще, поскольку она (говоря словами зарубежного исследователя, которые цитирует советский лингвист Т. М. Николаева) «пытается найти текстообразующие закономерности, присущие всем текстам». **В общей массе «всех текстов» художественные качества произведения нивелируются.** Это отчетливо заметно в трактовке художественного произведения в книге И. Р. Гальперина «Текст как объект лингвистического исследования» (М., 1981).

В книге И. Р. Гальперина возникает любопытное противоречие: здесь нет **категории** произведения, по преимуществу речь идет о «художественном тексте», хотя есть понятие «текста данного произведения», но тем не менее автор вынужден говорить о «тщательном анализе всего произведения».

И. Р. Гальперин включает в «текст» — причем в одном ряду! «лирические стихотворения, газетные сообщения, письма», «художественные произведения, официальные документы, газеты, научную прозу». В качестве «минимального текста» выступает «любая справка, телеграмма, краткое газетное сообщение, записка, письмо», а «максимального» — «роман»; к «текстам большого размера» автор относит «романы, драмы, большие поэмы, уставы, пакты, договоры и пр.». Включение в более широкий ряд «текста» лишает про-

¹ Будагов Р. Тимофеев Л. Слово и число // Вопросы литературы. — 1981. — № 8. — С. 195.

изведение художественной специфики, того **особенного**, которое подавляется и заслоняется излишне расплывчатым общим.

Истинный анализ произведения возможен лишь тогда, когда вскрывается иерархия его художественных связей.

Советские исследователи Д. К. Мотольская и К. И. Соколова убеждены в универсальной, всеобщей семантизации (т. е. наделении преувеличенным смысловым значением) всех компонентов лирического произведения: «Очевидно, при анализе лирического произведения в центре внимания должно находиться движение поэтической мысли. Это отнюдь не предполагает пересказывания стихотворного текста, но требует проникновения в сложную систему сцеплений всех компонентов произведения, в котором нет не только нейтральных слов и синтаксических форм, но и нейтральных ритмов и звуков»¹. Но в их рассуждениях возникает противоречие: с одной стороны, «сложная система сцеплений», а с другой — все абсолютно значимо. А как же быть с «упаковочным материалом» (Л. В. Щерба, см. выше)? И как происходит «сцепление», если все абсолютно значимо? Вот, к примеру, анализируется «анафорический повтор» «туда б», «туда б», заключенный в тесное пространство пятистишия. Он «создает ощущение непреоборимой жажды прорыва в иные миры и трагической обреченности желанья «подняться к вольной высоте». Но как доказать, что появляющееся у авторов «ощущение» объективная реальность текста и, главное, возникает только при воспроизведении дважды повторенной формы «туда б», **выключенной** из той «сложной системы сцеплений», которая так прокламируется?

Следовательно, вместо анализа «**системы** сцеплений» избирается один микрокомпонент и даже одна деталь, которые уже сами по себе воспроизводят существенные моменты духовного мира стихотворения. Можно ли в таком случае говорить об истинном системном анализе? Ответ напрашивается отрицательный.

В нашей научной литературе уже отмечалось, что «не представляется вполне продуктивным и понятие целостности

¹ Мотольская Д. К., Соколова К. И. Лирическое произведение // В кн.: Пути анализа литературного произведения. — М. 1981. — С. 144—145.

(широко у нас распространенное), если оно восходит к автоматическому приписыванию каждому компоненту свойства целого» (Л. И. Тимофеев). Имелись в виду, в частности, работы М. М. Гиршмана. Эта концепция «целостного анализа» активно представлена и в недавно вышедшей книге того же автора¹, где как бы суммированы его предшествующие исследования и где по-прежнему каждый элемент наделяется свойствами целого: «Произведение не просто расчленяется на отдельные взаимосвязанные части, слои или уровни, но и в нем каждый и макро- и микроэлемент несет в себе особый отпечаток того целостного художественного мира, частью которой он является».

В книге М. М. Гиршмана, подробный анализ которой не входит в мою задачу, немало интересных наблюдений, но ее общая методологическая тенденция представляется мне весьма спорной, особенно в аспекте изучения иерархии художественных связей. И я вполне согласен с Л. И. Тимофеевым, который в своей книге «Слово в стихе» пишет: «Приравнивание запятой или точки к целому означает и обратное: приравнивание целого к точке в свою очередь или к запятой, что, естественно, невозможно, скажем, применительно к «Воине и миру»... На самом деле между единицей и единством как целым не может не быть взаимодействующих компонентов, звеньев, ступеней, их иерархий».

Показанные мной различные подходы к анализу поэтического произведения (и, конечно, не исчерпывающие всех оттенков его изучения) свидетельствуют о сложности этой проблемы, ее недостаточной разработанности, но в то же время и о настоятельной необходимости позитивного решения вопроса.

О СИСТЕМНОМ АНАЛИЗЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В современной советской философии все отчетливее вердается положение о «коренном отличии системного подхода в его марксистском понимании от общей теории систем,

¹ См.: Гиршман М. М. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева. — М., 1981. — С. 13.

разрабатываемой буржуазными теоретиками»¹. Рецензируя второе издание книги советского философа В. П. Кузьмина «Принцип системности в теории и методологии К. Маркса» (М., 1980), философ Б. Ф. Славин заключает: «Диалектико-материалистический системный подход позволяет решать содержательные задачи, которые совершенно не под силу общей теории систем, развившейся в рамках так называемого «системного движения» на Западе».

Представляя книгу В. П. Кузьмина, автор которой получил Государственную премию СССР в 1983 году, академик А. Г. Егоров писал: «Большое научное значение исследования В. П. Кузьмина заключается и в том, что оно противопоставляет Марксово диалектико-материалистическое понимание системности ее буржуазным, антидиалектическим интерпретациям».

Такое различие тем более важно, что в некоторых западных хрестоматиях в лоно основоположников структурализма попадает даже... Карл Маркс.

Необходимо окончательно преодолеть странную aberrацию в восприятии системного подхода, когда забывались не только корни системности в трудах классиков марксизма-ленинизма, но и становление принципа системности в советской науке конца 1920 — начала 1930-х годов. Академик И. П. Павлов, характеризуя человека, использовал понятие системы: «Человек есть, конечно, система, грубее говоря — машина... но система... единственная по высочайшему саморегулированию». Л. И. Тимофеев справедливо привлек внимание филологов к теории функциональных систем, которую развивал физиолог академик П. К. Анохин.

Определенные традиции системного изучения существуют и в литературоведении. Л. И. Тимофеев, который разрабатывал понятие системы применительно к стихотворной речи, еще в 1941 г. поставил вопрос и о том, что «художественное творчество глубоко целенаправленно, так сказать, иерархично».

Художественная система — это внутреннее единство и взаимодействие всех компонентов, в конечном итоге направленное к организующему центру.

¹ Славин Б. Важная грань марксистской методологии // Коммунист. — 1981. — № 17. — С. 114.

Синонимом художественной системности является понятие целостности, обычно используемое по отношению к произведению. Но простое провозглашение принципа целостного анализа, оперирование понятием системного подхода, например, структуралистами, еще не гарантирует истинной системности.

Гипертрофированное внимание к выделению отдельных «уровней» в ущерб художественному целому приводит к искажению реальных законов произведения. Какой-либо один компонент, извлеченный из системы художественных отношений и в такой автономии лишенный подлинных связей с другими компонентами, дает искаженное представление о строении произведения как целого.

Позитивной альтернативой структуралистскому, «уровневому» подходу является **системный анализ**, в основе которого — осмысление целостности художественных явлений. Замена «уровней» системами — это отнюдь не терминологическая игра: в ее основе — стремление к анализу взаимодействия всех сторон художественной системы в их единстве.

Поэтическая система определенного поэта образуется взаимодействием трех подсистем — образно-метафорической, лексико-фразеологической, стиховой. Поэтическая система, имеющая свои законы построения, «разомкнута» в действительность и вбирает ее в себя.

К примеру, поэтическую систему Маяковского можно рассматривать как макросистему по отношению к стихотворному произведению — микросистеме, в которой, в свою очередь, проявляются общие особенности, образующие понятие художественной системы в целом.

Понятие поэтической системы позволяет соотнести все стихотворные произведения какого-либо поэта в их взаимодействии, учитывая целостность его поэтического мировосприятия.

Литературное произведение всегда единично. Но когда, например, в «Стихах о советском паспорте» Маяковского встречаются строки:

К любым
чертям с матерями
катись

любая бумажка.

Но эту... —

их значение («бумажка» — символ бюрократизма) невозможно уяснить в полной мере, если не вспомнить «Прозаседавшиеся», где «обдают дождем дела бумажные», «Бумажные ужасы (ощущения Владимира Маяковского)», где

Человек

постепенно

становится кляксой

на огромных

важных

бумажных полях;

стихотворение «Служака», в котором высмеиваются «чиновничьи делячества», а ожидание «циркуляра» предстает символом политической пассивности — ипостаси мещанства. Так возникает системный макроконтекст, взаимодействие которого с контекстом данного произведения (микроконтекстом) и позволяет понять истинное значение какого-либо выражения, слова или даже содержание произведения в целом.

Художественная система вообще — внутреннее единство и взаимодействие всех компонентов, в конечном итоге направленные к организующему центру. Поскольку Маяковский резко и напористо утверждал характер нового человека, его поэтическая система организована путем ориентации всех художественно-выразительных средств на лирического героя нового типа. Лирический герой — ключевое явление художественного произведения, к которому восходят все его звенья.

В современном советском литературоведении понятие лирического героя справедливо завоевало широкое распространение. Появившись еще в начале 20-х годов в статье Ю. Тынянова «Блок», оно все активнее входило в состав средств поэтического анализа. Сейчас едва ли кто-либо назовет понятие лирического героя «призраком в литературоведении», как это было еще два десятилетия назад.

Это понятие используют не только исследователи поэзии, но и многие советские поэты, например М. Исаковский, который говорил, что «поэзия рождается чувством, глубоким пропикновением в богатый духовный мир лирического ге-

роя», и Э. Межелайтис. Композитор В. Соловьев-Седой писал о «проблеме лирического героя в песенном жанре».

Почему же понятие лирического героя привлекает столь пристальное внимание не только теоретиков поэзии, но и ее практиков? Это весьма закономерно и происходит потому, что данное понятие дает возможность ввести проблему типизации в изучение лирики и позволяет вскрыть связи между содержанием и формой стиха.

Типизирующее значение лирического героя, т. е. личности поэтической в отличие от биографической, осознавали многие поэты. Саша Черный иронизировал в стихотворении «Критику»:

Когда поэт, описывая даму,

Начнет: «Я шла по улице. В бока впился корсет»,

Здесь «я» не понимай, конечно, прямо —

Что, мол, под дамою скрывается поэт.

Я истину тебе по-дружески открою:

Поэт — мужчина. Даже с бороною.

Понятие лирического героя имеет значение постольку, поскольку позволяет, не ограничиваясь личностью поэта, перейти к типизированному образу человека, который и соотносится с лирическим героем.

Итак, условный термин «лирический герой» необходим для того, чтобы обозначить безусловное понятие, которое можно было бы также именовать «лирическим персонажем», «лирическим я», «лирическим характером» и т. п.

Как показал Л. И. Тимофеев, понятие лирического героя важно именно в аспекте художественной иерархии, поскольку «слово не представляет собой, так сказать, последней инстанции стихотворного произведения, оно входит в иерархические взаимоотношения с более сложными подсистемами... С этой точки зрения слово в стихе вступает как подсистема прежде всего в иерархическую системную связь с носителем речи, которого мы чувствуем за словом, оно экспрессивно, эмоционально окрашено, то есть индивидуализировано...»¹.

В связи с вопросом о роли лирического героя в формировании художественной системы и ее различных компонентов (в частности, образности) обратимся к конкретному ма-

¹ Тимофеев Л. Слово в стихе. — С. 222.

териалу. Возьмем образ бури и посмотрим, как воплощается он в зависимости от различия стилевых систем в стихотворениях Лермонтова «Парус», Некрасова «Душно! без счастья и воли...», М. Горького «Песня о Буревестнике», в поэзии Маяковского.

В художественных системах названных произведений есть общий момент — символика, которая тем не менее входит в каждое стилевое целое своеобразно.

В «Парусе» Лермонтова перед нами олицетворение, обогащенное принципом параллелизма. «Парус» ассоциируется с «мятежным» человеком-борцом. Образная система «Паруса» организуется двумя рядами «предметным» и психологическим, взаимодействующими по принципу параллелизма. «Предметный» ряд — метафорическая картина «паруса» в море: «Белесет парус одинокий / В тумане моря голубом», «Играют волны — ветер свищет. / И мачта гнется и скрипит...» и др. Психологический ряд — «Что ищет он в стране далекой? / Что кинул он в краю родном?..», «Увы, — он счастья не ищет / И не от счастья бежит!»

В третьей, заключительной строфе «предметный» и психологический ряды объединяются:

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Итак, в образной системе «Паруса» мы видим как бы два центра, которые сливаются в последней строфе. Социальная символика в «Парусе» есть, но она находится на заднем плане.

В стихотворении Некрасова «Душно! без счастья и воли...» социальная символика выделена значительно резче. В образной системе этого стихотворения отчетливо прослеживаются два полюса — «чаша народного горя» и «буря», о приближении которой мечтает лирический герой; эти два микробы в конце произведения взаимодействуют:

Душно! без счастья и воли
Ночь бесконечно длинна.
Буря бы грянула, что ли?
Чаша с краями полна!

Грянь пад пучиною моря,
В поле, в лесу засвищи,
Чашу народного горя
Всю расплещи!..

Профикающая в образную систему социальная символика включается в стилевое целое при помощи олицетворения: «буря» уподобляется живому существу, появления которого страстно ожидают, которое может «засвищеть». Сохраняя некоторый оттенок физического явления («Душно!»), Некрасов переводит образ «бури» как символ революции в иной, метафорический план; символика сохраняется, но перед нами художественный образ. В стихотворении идет постепенное нарастание эмоции: атмосфера предбури («бесконечно длинная» почва, «чаша с краями полна» и т. п.) сменяется резкой императивной интонацией («Грянь...», «расплещи!..»).

В «Песне о Буревестнике» М. Горького социальная символика выступает еще резче: целостная картина природы перед бурей — аллегорическое изображение общества перед решающей революционной схваткой. Социальные антиподы — «Буревестник, черной молнии подобный», олицетворяющий собой передовые силы эпохи, и «глухой пингвин»; эти живые существа ассоциируются с различными социальными силами русского общества.

Финал «Песни о Буревестнике» — «Пусть сильнее грянет буря» перекликается со словами Некрасова: «Буря бы грянула, что ли?», «Грянь над пучиною моря...» В стихотворении М. Горького символические образы все же сохраняли и более общее художественное значение. Об особом восприятии «Песни о Буревестнике» в контексте времени свидетельствует статья В. И. Ленина «Перед бурей», в содержание которой включается художественный образ «бури»: «Мы стоим, по всем признакам, на пороге великой борьбы... пролетариат готовится к борьбе, дружно и бодро идет навстречу буре, рвется в самую гущу битвы. Довольно с нас гегемонии трусливых кадетов, этих «глухих пингвинов», что «робоко прячут тело жирное в утесах». «Пусть сильнее грянет буря!»

Стилевая система названных произведений во многом обусловлена характером лирического героя, который раскрывается в комплексе выразительных средств. Лирический ге-

рой — это типизированная личность, которая несет в себе приметы времени. Об этом хорошо сказал Александр Блок: «В стихах всякого поэта $\frac{2}{10}$, может быть, принадлежит не ему, а среде, эпохе, ветру, но $\frac{1}{10}$ — все-таки от личности». Символика обретает все большую социальную определенность, которая через характер лирического героя проникает в образный строй произведений — от общих предчувствий свободы в романтическом мироощущении Лермонтова до революционно-демократического идеала Некрасова и социалистического — М. Горького и Маяковского, к творчеству которого мы скоро обратимся. Так намечается путь к эстетическому идеалу художника, его мировоззрению и творческому методу, который можно выявить не через автономное изучение глагольных или каких-либо других грамматических форм, а через опосредствующие звенья стиля — характер лирического героя как человека определенной исторической эпохи. Именно через это опосредствующее звено мы наблюдаем «давление» действительности на стилевые формы.

В период Октября «буря» как олицетворение революции была у всех на устах. Достаточно вспомнить, что вторая глава книги Джона Рида «10 дней, которые потрясли мир» называлась «Рождение бури», а Блок в статье «Интеллигенция и революция» писал: «Россия — буря»; поэт полагал, что революция «сродни природе... Революция, как грозовой вихрь, как свежий буран, всегда несет новое и неожиданное...»

В первых послереволюционных произведениях Маяковского преобладает символика, в которой нередко сливаются образы природной стихии как олицетворение революции и новой эмблематики, соотносимой с Советским государством:

В одну благодарность сливаем слова
тебе
краснозвездная лава.

Но постепенно символика «растворяется» в возникающем метафорическом образовании, в новых метафорических единицах, примером тому является стихотворение «Атлантический океан» — «моей революции старший брат».

В отличие от Некрасова у Маяковского природа — это лишь основа для появления словесного образа. В стихотворении «Мы — коммунисты...» (1923), которое лишь недавно стало известно широкому читателю, Маяковский, переключаясь

каясь с Лермонтовым и М. Горьким, противопоставляет «Гладь» и «моря встающего темп»:

Мы — коммунисты тем,
что даже, шагая по глади,
слышим моря встающего

темп,

и идем, и не прячемся сзади.

В стихотворении Маяковского «Мы не верим» собирается сгусток образов природной стихии:

Разве гром бывает немостою болен?!

Разве сдержишь смерч,

чтоб вихрем не кишел?!

Нет!

не ослабнет ленинская воля

в миллионосильной воле РКП.

Здесь образы природных явлений использованы по принципу параллелизма с повышенной ассоциативной соотнесенностью. Недаром вторая строфа поэмы о Ленине начинается строкой:

Время,

снова

ленинские лозунги развихрь.

На материале творчества рассмотренных писателей мы видим, что определенное сходство в выборе словесного микрообраза («буря») сопровождается различными стилевыми решениями — от двухплановой композиции (Лермонтов) до аллегорической картины (М. Горький), от двухполюсной образной системы (Некрасов) до целостных метафорических образований в поэзии Маяковского: неодинаковые стилевые решения обусловлены многими факторами, прежде всего эволюцией лирического героя как носителя определенного общественного идеала, лишь в конечном итоге определяющего различные виды стилевой организации.

Но микрообраз «бури» хотя и несет в себе определенные ассоциации, наполняется конкретным значением лишь в художественном произведении.

Системный анализ позволяет ввести принцип историзма в изучение поэтического произведения, так как опирается на понятие лирического героя (т. е. социально конкретной поэтической личности), для наиболее полного речевого ра-

скрытия которого поэт обращается к целостной художественно-выразительной системе.

Произведение — это сложная динамическая иерархическая система взаимосвязанных и взаимоподчиненных компонентов. Цель изучения поэтического произведения — показать, каким образом все его взаимосвязанные выразительные средства раскрывают образ лирического героя.

Теория лишь тогда плодотворна, когда она претворяется в действие, без этого она может превратиться в абстрактное теоретизирование.

Сформулированные здесь в кратком виде теоретические положения будут раскрыты в конкретном анализе ряда поэтических произведений В. Маяковского (лирического «Юбилейное» и патетического «Стихи о советском паспорте») и небольшой поэмы Е. Исаева «Двадцать пятый час».

СИСТЕМНЫЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В. Маяковский. «Юбилейное»

Как мы воспринимаем поэтическое произведение? Мы отчетливо осознаем, что перед нами завершённое художественное явление. Но ведь творчество поэта одним стихотворением или поэмой не ограничивается. И вот, как уже говорилось, произведения какого-нибудь писателя образуют внутреннее единство, обусловленное целостностью мировосприятия, — поэтическую систему.

Поэтому произведение можно рассматривать с разных точек зрения: с одной стороны, как оно соотносится с творчеством поэта в целом, а с другой — анализировать его как завершённое художественное единство, восходящее к характеру лирического героя.

Сказанное относится и к «Юбилейному».

«Юбилейное» входит в группу произведений, посвященных роли искусства в жизни социалистического общества. Вообще же проблема социальной активности искусства, волновавшая Маяковского на протяжении всего послеоктябрьского творчества, отражается не только в своеобразном цикле, но проступает в ряде других произведений — «Владимир Ильич!», «Рабочим Курска...», «Товарищу Нетте — пароходу

и человеку», «Маруся отравилась», «Не увлекайтесь нами», в поэмах «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!»

В послеоктябрьском творчестве Маяковского насчитывается более двадцати произведений, посвященных роли поэзии, — от «Приказа по армии искусства» до поэмы «Во весь голос». Цикл о поэзии характерен сходством художественно-выразительных средств. В этих произведениях неоднократно используется гипербола:

Все совдепы не сдвинут армий,
если марш не дадут музыканты.

(Приказ по армии искусства)

Я знаю силу слов, я знаю слов набат
Они не те которым рукошлещут логи
От слов таких срываются гроба
шагать четверкою своих дубовых ножек

(Неоконченное)

Произведения о поэзии объединяются не просто общностью тематики, а сходными образностью и лексикой, раскрывающими, в частности, взаимосвязанные проблемы коммунистической устремленности, партийности и идейности искусства, его высокой социальной активности, художественного воплощения «грандиозности» новой действительности, место художника «в рабочей массе» «пролетариев тела и духа».

Социальная активность искусства, отмеченного коммунистической партийностью и идейностью, отражается в лексике произведений («свет», «горение»), в уподоблении поэзии оружию, поэта — «народа водителю».

Обратимся для примера к первой группе образно-словесных построений. Впервые образ «света» в соотношении с активностью искусства возникает после Октября в «Необычайном приключении...».

Светить всегда,
светить везде,
до дней последних дощца,
светить —
и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой —
и солнца!

Слово —
полководец
человечьей силы.
А что,
если я
народа водитель
и одновременно —
народный слуга?
...подымать,
и вести,
и влечь,
которые глазом ослабли.

Именно сходство повторяющихся образно-словесных комплексов и создает внутреннее художественное единство произведений о поэзии, в которых общность проблематики приводит к общности системы выразительных средств.

Но в цикле стихов о поэзии есть группа произведений (своего рода подцикл), сходных в художественном отношении и этим отличающихся от остальных, — «Необычайное приключение...», «Верлен и Сезан», «Сергею Есенину», «Разговор с фининспектором о поэзии», «Моя речь на показательном процессе по случаю возможного скандала с лекциями профессора Шенгели». В них изображается острая, говоря словами поэта, «необычайная» эстетическая ситуация, которая позволяет лирическому герою передать всю гамму своих переживаний. Это и форма доверительного разговора с умершими выдающимися художниками прошлого и современности (Пушкиным, Верленом и Сезаном, Есениным). Это и метафоризированная беседа со «светилом», «разговор с фининспектором», наконец, «речь на показательном процессе», которая позволяет выразить все наболевшее. Такая форма, которая дает возможность на небольшом пространстве сказать о многом, приводит, в частности, к особой, повышенной интонационной насыщенности этих стихотворений.

«Юбилейное» относится именно к этому подциклу.

Оно раскрывает концепцию гражданственности поэзии Маяковского, опирающейся и на классические традиции: современная поэзия оценивается с той высоты, на которую поднял лирику Пушкил. «Юбилейное» — одно из тех произ-

веденный Маяковского, которые явственно свидетельствуют о формировании нового типа лирики.

«Юбилейное» построено на основе условной формы обращения к Пушкину, юбилей которого широко отмечался в 1924 г. Пушкин предстает в стихотворении как условно-фантастический образ, позволяющий лирическому герою раскрыть всю полноту своих переживаний — от интимных до осмысления назначения лирики и своего места в советской поэзии.

Лирический герой «Юбилейного» борется за многомерность духовного мира социалистической личности, борется и с оппонентами, и с самим собой. Он пронизывает над сектантской узостью теоретиков Лефа, которые отвергали интимную лирику и не понимали, что борьба за социализм идет и в духовной сфере, включающей в себя весь спектр отношений между людьми, в том числе и любовь. То, что Маяковский «темой и-н-д-и-в-и-д-у-а-л-е-н», было неслыханным нарушением некоторых лефовских догм. Огромная сфера поэзии не могла быть сведена к «точной и пагой» речи агиток, за которые ратовали лефовские приверженцы «искусства — жизнестроения» (в эстетике Маяковского это понятие наполнялось особым содержанием и было синонимом социальной активности искусства) и которым отдал дасть сам поэт.

Нами

лирика

в штыки

неоднократно атакована,

ищем речи

точной и нагой.

Но поэзия —

пресволочнейшая штукавина:

существует

и ни в зуб ногой.

«Юбилейное» показательно как момент развития лирического героя поэзии Маяковского. Ведь, казалось бы, поэт в свое время, разделяя футуристический призыв «бросить Пушкина... с Парохода современности», после Октября восклицал:

и любовь

пограндиознее

онегинской любви.

Глубоко осознав непреходящее значение поэзии гения русской литературы и рассматривая его творчество как величайшую художественную вершину русской лирики, Маяковский тем не менее полагал, что в гармоническое начало, которое наиболее полно олицетворял собой стиль Пушкина, должен быть внесен резкий диссонанс: классическая соразмерность вступала в противоречия с требованиями новой «грандиозной» действительности, оваянпой «битвами революции».

Проблема художественного освоения и воплощения передовых тенденций новой действительности возникает уже в стихотворении «Владимир Ильич!»:

Поэтом не быть мне бы,
если б
не это цел —
в звездах пятиконечных небо
безмерного свода РКП.

В поэме о Ленине Маяковский возвращается к проблеме партийности, волновавшей его на протяжении всего послеоктябрьского творчества, художественно осмысливая название «РКП(б)»:

...Но миру

эта

строчная буква

во сто крат красней,

грандиозней

и ярче.

В «Верлене и Сезане» понятие «грандиозного» соотносится с «пролетариатом», в поэме «Во весь голос» рабочий класс первоначально был назван «гигантом», а в последнем варианте «громадой». «Юбилейное» — важный этап в постижении этой проблемы, когда о «грандиозных» явлениях современности, соотносимых с передовыми социальными силами эпохи, необходимо было сказать «во весь голос».

Ощущение себя провозвестником и поэтом новой действительности и давало Маяковскому дерзновенное право на доверительный разговор с поэтом, непревзойденная художе-

ственно-поэтическая мощь которого делала его «живым» участником литературного процесса 20-х годов.

Борьба лирического героя за многомерность социалистической личности раскрывается в целостной художественно-стилевой системе, построенной по принципу контраста: пафос лирического героя соседствует с иронией и самоиронией. И пафос, и ирония — это средства социально-эстетической оценки. Контраст пронизывает всю художественно-выразительную систему стихотворения — от образности до стиха.

Многообразие поэтических эмоций, общее свойство поэзии Маяковского, характерно и для «Юбилейного». Лирический герой относится к Пушкину очень бережно. Ирония, столь осязаемая в стихотворении, обходит великого поэта. И напротив, очень сильна самоирония: это не только средство против напыщенной риторики (которая может погубить художественность произведения), но и способ подчеркнуть свое уважение к Пушкину, смягчить дерзновенный разговор на равных.

Стихотворение начинается с создания исключительной эстетической ситуации, резко и демонстративно переводящей действительность как бы в иное, особое измерение, что отмечено и средствами формы — введением отдельной, завершенной, незарифмованной строки:

Александр Сергеевич,

разрешите представиться.

Маяковский.

Демонстративно утверждалась новая поэтическая система, которую отстаивал Маяковский и которая как бы делала его равноправным с Пушкиным.

На наших глазах памятник, материализация духа, превращается в живого человека, обретающего плоть и кровь.

Я тащу вас.

Удивляетесь, конечно?

Стишул?

Больно?

Извините, дорогой.

«Больно» может быть только живому. Тема духовной «жизни», символом которой является Пушкин (как современник Маяковского, который мог бы быть «по Лефу соредактор»), становится стержнем всего стихотворения.

Может
я
один
действительно жалею,
что сегодня
пету вас в живых.
Я люблю вас,
но живого,
а не мумию.

Лирический герой стихотворения прикрывает свою любовь к «живому» Пушкину самоиронией, которая как бы предостерегает читателя от буквального восприятия условно-фантастического образа, помогающего увидеть жизнь «в другом разрезе».

Впрочем,
что ж болтает!

Спиритизма вроде.

Композиция «Юбилейного» построена по принципу повтора — усиления, когда те или иные моменты переживания лирического героя как бы проходят несколько стадий (по меньшей мере две): обозначение эмоции и ее усиление. Так, например, интимные переживания лирического героя, отголоски поэмы «Про это». «Стон» сердца появляется уже в начале стихотворения. Тяжесть неразделенного чувства, скрываемая и побеждаемая самоиронией («моя позорно легкомысленная головенка»), сердца «стон» предстают в метафоре «в щелка смиренном львенке», продолжающей цепь подобных «звериных» тропов из поэмы «Про это». «Размедвежье» лирического героя поэмы, развернувшееся в целый ряд взаимосвязанных метафор, — это аллегорический образ его ревности. Самоирония лирического героя («времен троглодитских косматое чудище») еще более усиливается, когда образ прямой «медвежьей» ревности используется в «Юбилейном», причем в двух постасях: как образная память о поэме «Про это» и как композиционная завершенность темы обуздания своей страсти — «в щелка смиренном львенке».

Я

теперь
свободен
от любви
и от плакатов.

Шкурой

ревности медведь

лежит когтист.

Можно

убедиться,

что земля поката,

сядь

на собственные ягодицы

и катись!

Подобным же образом дважды повторенный мотив прощания с любовью резко усиливается — от «свободен от любви» до слов:

...вот

и любви пришел каюк,

дорогой Владим Владимыч.

«Свободен от любви» уточняется эмоциональным разговорным выражением «любви пришел каюк», обращенным уже не к условному собеседнику, а к самому лирическому герою.

Несколько стадий развития переживания характеризуют не только интимные эмоции лирического героя, но и его отношение к «живому» Пушкину, проблемам поэзии («поэзия — пресволочнейшая штукавина» и «говорят, я темой и-и-д-и-в-и-д-у-а-л-е-и»). Дважды обращается лирический герой к «Евгению Онегину», воспроизводя в пристрастном пересказе строки «из письма Онегина к Татьяне» и вспоминая «онегинскую любовь».

В образности «Юбилейного» проступают многие закономерности, которые свойственны образно-метафорической системе Маяковского в целом, социальная заостренность образа, гиперболизм и ирония, передающие отношение лирического героя к различным сторонам действительности¹. Социально-эстетическая оценка проступает как в образно-метафорической системе стихотворения в целом, так и в отдельных микрообразах (например, «тряски нервное желе»). Резкая, полемически заостренная характеристика поэтов-современников достигается и художественно-оценочным ис-

¹ Подробнее о поэтической системе Маяковского см.: Гончаров Б. П. Поэтическая система Маяковского. Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения. — М., 1983.

Цепочка подобных сравнений завершается в поэме «Во весь голос», где говорится о «грозном оружии».

Лексико-фразеологическая система «Юбилейного» воспроизводит различные стороны системы эмоциональных отношений поэзии Маяковского, в частности патетику и иронию. В лексико-фразеологической системе стихотворения взаимодействуют лиризм и эпическое начало. Это достигается включением в монолог лирического героя особенностей разговорной речи широких народных масс, в том числе «сниженных» просторечных слов и даже вульгаризмов. Различные типы лексики от патетической до вульгаризмов — раскрывают все многообразие эмоций лирического героя «Юбилейного».

Лексико-фразеологическая система «Юбилейного» построена на контрасте и передает эмоционально-эстетическое состояние лирического героя при помощи пафоса и иронии, нередко взаимодействующих. Одно из средств иронии — контраст стилистически высокой лексики и сугубо бытовых, словами, обозначающими конкретные, нередко приземленные понятия. В таких строках, как, например:

У меня,
да и у вас,
в запасе вечность...

Ну, давайте,
подсажу
на пьедестал, —

слова, обозначающие возвышенные понятия («вечность», «пьедестал»), сталкиваются с просторечными — «запас», «подсажу». Маяковский вообще часто «амортизирует» высокое иронией, которая не позволяет пафосу перейти в риторичность:

Прямо
перед мордой
пролетает вечность.

В завершающей строфе «Юбилейного» самоирония как бы корректирует представление лирического героя о своем месте в советской поэзии:

Мне бы
памятник при жизни
полагается по чину.

«Чин» (как и «чиновник») для лирического героя поэ-

Включаясь в художественно-стилевую систему и становясь средством иронии или самоиронии, разговорная лексика помогает передать отношение лирического героя к различным сторонам действительности: «тушу вперед стремя», «между нами... позатесался Надсон» и др.

Вульгаризмы как средство эмоциональной оценки вводились в художественную систему стихотворения с учетом присущего им особого эмоционального заряда.

Сукин сын Дантес!

Великосветский шкода.

Резкие вульгаризмы контрастно выделяют известные строки из письма Онегина к Татьяне, к которым неоднократно обращался Маяковский:

— Дескать,

муж у вас

дурак

и старый мерин,

я люблю вас,

будьте обязательно моя. —

я сейчас же

утром должен быть уверен,

что с вами днем увижусь я.

Поэт был убежден в том, что художественные достижения творчества Пушкина должны быть включены в арсенал выразительных средств современной поэзии, но включены не эпигонски, а с учетом требований новой эпохи.

Реакция лирического героя «Юбилейного» на современность отражалась и во введении лексики советской эпохи, вместе с которой в поэзию входила новая действительность: «плакат», «ВЦИК», «Леф», «агитки», «революция», «17-й год», «Страна Советов», «милиционер» и др.

Новая лексика также может служить средством иронии. Из взаимопропикновения двух слов — старого «однообразный» и нового «наробраз» (народное образование) рождается стилистически оценочный неологизм «однаробразный», т. е. обезличенно-массовый. Маяковский иронически высмеивает непомерно раздутое самолюбие ращповских поэтов, не подкрепляемое их художественным творчеством, «однаробразный пейзаж» их поэзия, а Пушкин выступает как та эстетическая вершина, которая является мерилем истинных поэтических ценностей, потому что великий художник пол-

нокровно выразил гуманизм своей эпохи. Крылатые слова из «Вакхической песни»: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» — нашли отзвук в поэзии Маяковского, например в «Необычайном приключении...» («Светить всегда...»), и отчетливо слышны в «Юбилейном»:

Ненавижу
всяческую мертвечину!
Обожаю
всяческую жизнь!

Важным средством эмоционально-эстетической оценки (нередко комической) в стиле стихотворения являются опеночные суффиксы отношения: «легкомыслая головенка», «меланхолишка черная», «поэзия — пресволочпейшая штуковина», «винище», «лучища».

Форма слова (конечно, не автономно, а в контексте) была одним из активных художественно-выразительных средств. Несомненно, резко контрастно воспринимаются различные формы от слова «перо»:

Нынче
наши перья —
штык
да зубья вил...
Бойтесь пушкинистов.
Старомозгий Плюшкин,
перышко держа,
полезет с перержавленным.

Для обогащения художественных средств иронии Маяковский использовал стилистически активные средства фразеологии. Во фразеологическом «хозяйстве» стихотворения важны не только идиомы-русизмы типа «ни в зуб ногой» или разговорные выражения на грани фразеологизмов — «мужик хороший» (о Некрасове), сами по себе художественно активные, но и преобразование идиомы для усиления стилевой оценки.

Известное фразеологическое выражение «тянуть кого-либо за язык», т. е. заставлять говорить, выступает как бы в перевернутом виде и неожиданно обретает положительный оттенок, сохраняя значение разговорности и в сочетании со словом «муза» становясь средством добродушной иронии.

Мне приятно с вами, —
рад,
что вы у столика

Муза это
ловко

за язык вас тянет.

Во второй строке взаимодействуют несколько художественно активных средств: столкновение высокого понятия «муза» с просторечным словом «ловко», прописное введение преобразовательной идиомы.

В системе художественных средств стихотворения прослеживается выразительное значение стиховой системы, в которой, в частности, осуществляется общий принцип контраста и проявляются закономерности, свойственные стиху Маяковского в целом, и прежде всего эмфатичность слова, т. е. его особая выделенность при помощи паузирования, экспрессивной интонации, рифмы.

Паузирование, усиливающее эмфатичность слова, настолько меняет облик стиха Маяковского, что нет оснований трактовать ритм «Юбилейного» как «вольный хорей», ибо хорейский лейтрим (который, кстати, не является всеобъемлющим) здесь резко преобразован. Далекая от художественной плоти, поистине суммарная метрическая характеристика стихотворения не дает возможности увидеть его реальное стиховое богатство.

Изменение ритмико-интонационного движения (т. е. контраста размеров, варьирование пауз) как средство контраста можно проследить на двух соседних строфах «Юбилейного». В стихе сохраняется паузно-тоническая основа (1—2 паузы в строке, 3—5 ударений), но стих видоизменяется, отражая движение поэтических переживаний.

Было всякое:
и под окном стоянье,
письма,
тряски нервное желе.
Вот
когда
и горевать не в состоянии —
это,
Александр Сергееч,
много тяжелей.

Айда, Маяковский!
Маячь на юг!

Сердце
рифмами вымучь —
вот
и любви пришел каюк,
дорогой Владим Владимыч.

Вторая строфа существенно отличается от первой и взаимодействием строк друг с другом, и количеством и расположением пауз (в первом случае 6 ритмико-структурных и интонационных пауз, во втором — 3, причем последняя строка вообще без пауз), и расположением ударений. Из восьми процитированных строк пять — четырехударные, две — трехударные (шестая и восьмая), одна пятиударная. При сохранении акцентной доминанты поэт получает возможность выделить строку или количеством слов, или, как в других случаях, расположением слова на отдельной строке.

Раз послушаешь...
по это ведь из хора!

Балаласчик!
Например
вот это —
говорится или блеется?

Силемордое,
в оранжевых усах,
Навуходоносором
библейцем —
«Юопсах».

Две строфы («Было всякое...» и «Айда, Маяковский!..») контрастируют и слоговым объемом строк: в первой количество слогов по строкам 13—9—13—13, во второй — 10—7—8—8. Трехударные строки приходятся на вторую строфу, контрастную первой. Если каждая строка первой строфы начинается ударением и вообще тяготеет к хорейческому лейтритму (хотя паузированным хореем условно можно назвать лишь две первые строки), то во второй строфе этот лейтритм резко нарушается.

Айда, Маяковский!
Маячь на юг!

рифмы с усиленной звуковой ощутимостью: «стремя» — «с тремя», «Колька» — «сколько», «стал» «пьедестал». Некоторые акустические рифмы отличаются и повышенной звуковой ощутимостью: «львенке» «головенке», «раскованпо» «рискованно», «атакована» — «штуковина» и др. Поэт не пренебрегает и «пушкинской» рифмой, в том числе самой простой: «из — виз», «ею — жалею».

Преобразованные рифмы принимают участие в осуществлении принципа активности художественной формы. В частности, на рифмах «Юбилейного» заметно, как усиление диапазона звуковых повторов расширяет ассоциативную сферу стиха, в том числе и за счет включения в рифму лексик советской эпохи: «Стране советов» — «поэтов... нету».

Итак, «Юбилейное» может быть хорошо понято только во всей многогранности художественных связей; в нем полно отражаются общие особенности поэтической системы Маяковского. В стихотворении можно проследить все нюансы художественно-выразительных средств поэтического произведения в целом — от образно-метафорической системы до стиха.

В. Маяковский.

«Стихи о советском паспорте»

В «Стихах о советском паспорте» паспорт, истинный атрибут социалистического государства, противопоставит не только «паспортам с двухспальным английским левою», советская символика утверждается и в борьбе против бюрократической «бумажки».

Я волком бы
выгрыз
бюрократизм.
К мандатам
почтения нету.
К любым
чертям с матерями
катись
любая бумажка.

Но эту...

Содержание даже первой строфы невозможно уяснить в полной мере, если не вспомнить бурные 20-е годы, борь-

бу против бюрократизма, если не выйти за пределы стихотворения и не включить его в поэтическую систему Маяковского, сопоставив с другими произведениями поэта. Вторая строка заставляет вспомнить стихотворение «Помпадур», в котором поэт едко издевается над «сановниками», оторвавшимися от народа, падевшими «незыблемых мандатов латы».

По отношению к художественному произведению вообще правомерно ставить вопрос о двух основных аспектах **иерархия художественных связей: макроиерархии** — включения произведения в поэтическую систему и далее в творческую систему в целом — и **микроиерархии** — иерархии художественных связей в произведении как системе взаимосвязанных и взаимоподчиненных компонентов.

Поэтическая система Маяковского вообще (и «Стихов о советском паспорте» в частности) организована путем ориентации всех художественно-выразительных средств на воссоздание характера лирического героя нового типа: сам поэт назвал его «социалистическим человеком». Этот характер утверждался напористо и энергично. Лирический герой — организующее ядро поэтической системы.

Поэтическая система стихотворения — это единство, которое образуют в своем органическом взаимодействии три системы (или, точнее, подсистемы) образно-метафорическая, лексико-фразеологическая, стиховая. Поэтическая система «разомкнута» в действительность и через характер лирического героя вбирает ее в себя.

Микроиерархия в поэтическом произведении образуется следующими явлениями (в порядке соподчинения и художественной «субординации»): лирический герой — поэтическая система — подсистемы (образно-метафорическая, лексико-фразеологическая и стиховая), в своем единстве создающими поэтическую систему. К лирическому герою и входят все звенья поэтической системы.

Лирический герой «Стихов о советском паспорте» — это «гражданин Советского Союза», утверждающий пафос общественного чувства, лежащего в основе новой, социалистической лирики, «великого чувства по имени — класс!». Но переживания лирического героя стихотворения не однолинейны, они многомерны; их особенность — в органическом взаимодействии категорий, казалось бы, исключających друг

друга: патетики и проники, героики и резкой сатиры. Эта цеповторимая система эмоциональных отношений объединена целостностью облика лирического героя, который раскрывается, разворачивается в поэтической системе в целом и ее подсистемах. Отношение лирического героя к действительности двуединое: чувство гордости достижениями молодого советского общества сопровождается у него ненавистью ко всему, что мешает движению вперед. Это двуединство вызывает контрастность системы выразительных средств. Контраст проявляется во всех звеньях поэтической системы стихотворения.

Образно-метафорическая система стихотворения включает в себя несколько образно-тематических комплексов (я говорю об образно-тематических комплексах, поскольку в поэзии тематика вне образности не существует): 1) утверждение советской социалистической гражданственности; 2) идейное противостояние двух миров; 3) борьба с бюрократизмом. Эти образно-тематические комплексы можно выделить лишь условно, поскольку в целостной образно-метафорической системе они друг с другом взаимосвязаны: в частности, советская гражданственность отстаивалась в борьбе на два фронта — против буржуазной идеологии и капиталистического государства, с одной стороны, и остатков духовного «старья» в «нашем краснофлажном строе» — с другой.

Особая форма патриотизма — патриотизма советского — утверждалась Маяковским на протяжении всего творчества, например в «Стихах об Америке».

У советских
на буржуев
собственная гордость:
смотрим свысока.

«Они и мы» — этот идеологический рубеж естественно вошел в поэзию Маяковского; «коммунистический берег» противостоял «знаменитой Америке» с ее «пухлыми мистерами».

В «Стихах о советском паспорте» комплекс волновавших поэта проблем был как бы «стянут» воедино. Стихотворение композиционно состоит из трех частей: вступления, сюжетной зарисовки — проверка документов и заключения, переключаящегося с началом, но обретающего новое качество. Представителем советского мира выступает сам лирический

и разных
прочих
шведов.

Вообще в стихах Маяковского неоднократно встречаются формы со словом «разный», обозначающие недифференцированность объекта восприятия, причем определяемое слово как бы получает типическое значение: «разная музыкальная челядь», «разная сволочь и стерва». «услужливо греет разная Ницца», «нюхает разную розу». В «Стихах о советском паспорте» в форме «разных прочих шведов» воспроизведено имперское высокомерие «чиновника», для которого представители небольших государств на одно лицо.

Стиховая система «подключается» к общей выразительной тенденции стихотворения через эмфатичность слова, т. е. его специфическую выделенность. Вряд ли целесообразно стремиться найти автономную самооценную значимость отдельных элементов стиха, например, пытаться отыскать, как слово «паспорт» «растворяется» в остальных словах стихотворения (как порой это делают «анаграммисты»). Стиховые средства также действуют в системе отношений, в ритмико-интонационном и строфическом движении. Важно увидеть **смену системы отношений**, т. е. взаимодействие между интонацией, ритмом, системой пауз, тем или иным видом строфы и т. д.

Общая микронерархия по-своему преломляется в стихе, где представлена сложная система иерархических отношений¹. В этой системе очень существенно понятие **интонации**, т. е. комплекса речевых средств (паузы, интонационные ударения и т. п.), в конечном итоге воссоздающее переживания лирического героя. Именно тесная связь с воспроизведением поэтических эмоций и выдвигает понятие интонации в центр стиховой системы как основное, подчиняющее себе остальные.

Так образуется **нерархия звуковых связей** стиха в целом: **интонация ритм, звукопись**; два последних явления не самоценны, их истинное художественное значение можно уловить лишь в соотношении с интонационной системой произведения.

¹ Эта система раскрыта в ряде работ Л. И. Тимофеева, в частности в названной книге «Слово в стихе».

Интонационный контраст подкрепляется строфическим переносом, когда открывающее стихотворение четверостишие повторяется, но его интонационный обрыв («Но эту...») завершается в последней строфе, наполненной пафосной интонацией, которая воспроизводит высокое гражданское чувство лирического героя.

Интонационный контраст поддержан ритмическим контрастом: тесное словосочетание «гражданин Советского Союза» расчленено конечной стиховой паузой на две части, каждая из которых эмфатически выделяется при стиховом переносе: слово «гражданин» акцентируется по смыслу, поскольку находится в рифме и в конце строки, а слова «Советского Союза» оказываются на отдельной строке, контрастирующей с предшествующей по паузному оформлению и слоговому объему (три интонационные паузы и их полное отсутствие, 11 слогов и 7).

Ритмический контраст взаимодействует со строфическим: на фоне четырех четверостиший (строфическое «ожидание» читателя или слушателя закреплено уже достаточно отчетливо) появляется пятистишие, единственное в стихотворении: «На польский глядят, как в афишу коза...» В последних двух строках пятистишия и возникает своеобразное ритмическое явление: при помощи паузы в конце строки и рифмы предлог «за» отделяется от остальной части тесного словосочетания, которая переходит в следующую строку:

...откуда, мол,

и что это за

географические новости?

Тройная рифма «коза глаза это за» способствует образованию паузы повышенной звуковой ощутимости после предлога «за», и «географические новости» оказываются на отдельной строке.

Как видим, ритмика включается в общую систему художественной выразительности, обретает стилевое значение не сама по себе, а в целостной стиховой (и шире, поэтической) системе, способствуя смысловому выделению слов и движению интонационной «волны».

Рифма и звукопись также действуют не самоценно. Рифма (как видно из приведенных примеров) подкрепляет интонационно-ритмический контраст и способствует выделению наиболее важных в смысловом значении слов, которые по-

падают в особо благоприятную акустическую позицию (повышенная звуковая ощутимость рифмы, положение слова в конце строки, перед основной стиховой паузой).

Повтор звуков сам по себе не имеет выразительного значения. В строках «С каким наслаждением жандармской кастой /я был бы исхлестан и распят...» звуковой облик слов взаимодействует с их интонационным оформлением и рифмой: слово «распят» находится в благоприятной акустической позиции, и здесь появляется одна из интонационных «вершин» строфы (вторая — на слове «паспорт»). Повтор звуков «с», «т», «ж», «р» важен не сам по себе, а в интонационном комплексе, и данная строфа выделяется на фоне других прежде всего нарастанием интонационной «волны», которая подкрепляется и звукописью.

Следовательно, все стиховые средства (интонация, ритмика, рифма, строфика, звукопись) наполняются художественным значением не самоценно и автономно, а во взаимодействии друг с другом и лексическим материалом, взаимодействии в определенном содержательном контексте.

Думается, что представленный материал дает все основания сделать вывод, что в «Стихах о советском паспорте» образность, лексика и стих взаимодействуют и взаимодействуют (используя выражение академика П. К. Анохина, на которое ссылается Л. И. Тимофеев), ориентируясь на единую выразительную тенденцию, восходящую к характеру лирического героя поэзии Маяковского — «социалистического человека». При этом можно видеть, как порой одно художественное средство дополняется другим, например образность — лексикой («зоологизация» в образности и экспрессивно-оценочный неологизм «слоновость») или фразеология — ритмикой (паузированием) в строке

и разных
прочих

шведов,

где паузы особенно выразительны (слово «прочих» на отдельном подстрочии).

Художественно-эстетическая оценка различных сторон действительности по-своему преломляется во взаимодействующих подсистемах стихотворения (образно-метафорической, лексико-фразеологической и стиховой), которые сводятся

воедино образом лирического героя и образуют поэтическую систему стихотворения.

Егор Исаев.
«Двадцать пятый час»

Творчество Егора Исаева — остро социального поэта — занимает видное место в современной советской поэзии. Мы знаем трилогии и тетралогии в романной форме, например тетралогия Ф. Абрамова «Пряслины». Но есть особые образно-тематические единства и в поэзии, примером чему служат поэмы Е. Исаева. В своей своеобразной тетралогии поэм — «Суд памяти», «Даль памяти», «Двадцать пятый час», «Мои осенние поля» (две последние опубликованы в 1984 г.) Е. Исаев обращается к животрепещущим проблемам последних десятилетий, но не иллюстрирует их, а находит свое художественное решение, следуя в определенной степени традициям и Маяковского, и Твардовского. Хотя каждая из поэм — отдельное, художественно завершенное произведение, их объединяют общие моменты — образность, лексика, построение стихового потока. Все они так или иначе обращены, используя выражение их автора, к «безграничности памяти» о Великой Отечественной войне.

Среди этих поэм важное место принадлежит «Двадцать пятому часу». Лирический герой поэмы — гражданин Страны Советов, живущий думами и чаяниями народа; он откликается на тревожащие запросы времени, когда из-за планов ядерных «безумцев» возникает опасность для мировой цивилизации. Лирический герой, представитель советского народа, проникнут социалистическим гуманизмом — антиподом узкого классового эгоизма американских империалистов. В круг его забот входит не только наша страна, беспокойство о ее благополучии, но и «башня Эйфеля». «Биг-Бен дозорное окно», тревоги «Хьюстона и Нью-Йорка». Эмоции лирического героя разворачиваются в целостной поэтической системе; ее пронизывает единая выразительная тенденция, отражающая предельно напряженные переживания лирического героя.

Образно-метафорическая система поэмы весьма своеобразна. Образная «память» о предшествующих поэмах явлена в «Двадцать пятом часу». Прежде всего это память о

минувшей войне. Когда мы читаем об ожившем монументе, который «службу памяти несет»:

Не мо
Он не пойти домой к себе,
Чтоб там размяться на косьбе,
Чтоб там во сне, как паяву,
Обнять жену свою — вдову,
Детей.
Внучат своих обнять,
А если мать жива,
И мать
Обнять —

мы вспоминаем образ «босой Памяти — маленькой женщины» из поэмы «Суд памяти»:

Она идет,
Переступая рвы,
Не требуя ни визы, ни прописки.
В глазах — то одиночество вдовы,
То глубина печали материнской.

А с другой стороны, вспоминается «Даль памяти», картины косьбы, глава «Посвящение в мужики»:

И грянет праздник!
Радостную душу
Ты не жалея, а телом пропотей!
Их было — помнишь? —
Тридцать девять дюжих
В рубахах белых
Ладных лебедей.

Вспоминается и глава «А как же без ежа», завершающая картину покоса. Еще раз поэт обращается к этой радостной поре в поэме «Мои осенние поля», где вновь появляется «известный в округе силач» Степан Рудяк среди не вернувшихся с войны товарищей:

И вдруг —
Ах, вон где все они! —
Увидел их — и сердце радо —
В лесопосадках всей бригадой
Они сидят, здоровяки, —
Швытковы,
Шпаки,
Рудяки,

Чинилины и Ивановы,
Кондрашины и Острцовы...
Безусые, но не юнцы,
Плечом и статью — молодцы...

Целые фамилии были выкошены войной. «Болые лебеди» не вернулись на родину. И «час памяти» — о них тоже.

В отличие от ранних поэм в «Двадцать пятом часе» создан условно-фантастический образ солдата памятника в Трептов-парке; сойдя с пьедестала, солдат оживает и отправляется в США, чтобы от имени всех погибших поговорить с президентом-«безумцем». Этот условно-фантастический образ критик М. Числов назвал приемом: «...сразу напрашивается мысль о сходстве приема — сошествия с пьедестала медного всадника в гениальной поэме А. С. Пушкина, сошествия с пьедестала солдата-освободителя в поэме Е. Исаева. Наверное, прием использован сознательно»¹. По моему мнению, следует говорить не о приеме, а о художественном принципе.

Амплитуда художественной «памяти» Е. Исаева, несомненно, широка. Достаточно вспомнить условно-фантастические образы Маяковского. Таков, например, «единый Иван» в поэме «150 000 000»:

Россия
вся
единый Иван,
п рука
у него
Нева,
а пятки — каспийские степи.

«Единый Иван» идет в Америку для беседы с президентом Вильсоном:

Гром разодрал побережий уши
и брызги взметнулись земель за тридевять,
когда Иван,
шаги обрушив,

пошел
грозою вселенную выдвигать.

Еще ближе условно-фантастический образ Пушкина в

¹ Числов М. Час вечности. О новой поэме Егора Исаева // Литературная газета. — 1984. — 11 июля.

Квадрат огня, теперь он — куб,
Теперь он больше, чем сама
Земля,
И больше, чем с ума
Сойти —
Сойти за ту черту,
Где бездна

ловит

пустоту,

Где шар земной — как не земной,
Не шар — а череп под луной
Летит —
Безбров,

безглаз,

безнос —

И — ни червя...

Лирический герой доверяет ожившему памятнику от имени всех живых и павших в минувшей войне обратиться к президенту-«безумцу»:

Представьте:

Хьюстон и Нью-Йорк

Лежат в руинах,

Как тогда

Лежали наши города,

Не два — а сотни городов...

Представьте миллионы вдов,

Как муж,

Как детям их — отец...

И перестаньте ж, наконец,

• Перед лицом моей страны

Махать во имя сатаны

Ракетно-ядерным крестом...

Лексико-фразеологическая система поэмы построена на соединении торжественной и разговорной лексики, их определенном контрасте. Торжественная лексика как бы обрамляет начало и конец поэмы. В начале поэмы — о «вечной памяти солдате».

Оплакан всюду и любим,

Пришел и встал,

Неколебим,

Паузы расчленяют единый стиховой поток, и поэтому вряд ли справедливо было бы характеризовать ритмику поэмы как четырехстопный ямб: классический размер здесь резко преобразуется, усиливая паузированием эмфатичность стиха и включаясь в интонационную систему поэмы.

Стиховой поток организуется в особые интонационные звенья при помощи переносов, причем наблюдаются переносы трех видов: из строки в строку; из строфы в строфу (или, точнее, из звена в звено); из главы в главу. Таким образом, стиховое течение не завершается строфой, а продолжается дальше, захватывая в себя целый ряд строф (двустийший), которые образуют единый интонационный период; при этом графические отступы (или даже нумерация глав) отмечают и вычленяют отдельные звенья этого интонационного единства, многообразие интонационных нарастаний. В качестве примера процитирую конец 5-й и начало 6-й главок;

«Важен мир
Как первый твой ориентир.
Держись его по ходу звезд.
Тебе опорой — лунный мост
С материка на материк.
Ты по нему иди, старик,
И твердо знай: не подведет...

6

И — представляете — идет
Всем исполинам исполин.
В одном лице — отец и сын,
В одном лице — жених и муж,
В одном родстве на весь Союз.

Мы здесь видим переносы из двустийшия в двустийшие («лунный мост / С материка на материк...»), а также перенос из главы в главу. А вот пример переноса из строки в строку:

...И где особенно одна
Земля от высших сфер до дна...

Переносы способствуют образованию сплошного стихового потока. Сплошной, хотя и дробящийся паузами стиховой поток как бы цементирует развитие эмоций лирического героя, их переход из одного состояния в другое.

Поэме свойственна экспрессивная интонация¹, которая реализуется в лексике и синтаксических построениях. Наблюдаются два вида экспрессивной интонации — пафосная и императивная. Пафосная интонация воплощается, в частности, при помощи патетической лексики — «вечной памяти солдат», «самый высший в мире пост» и др.

Императивная интонация возникает, в частности, в момент обращения ожившего монумента к президенту-«безумцу». Пять раз повторяется обращение «представьте»:

Представьте в памяти своей —
За миллионом миллион —
Всех тех, кто был испепелен...

Подобные формы обращения повторяются и дальше:

...И перестаньте ж, наконец...

...Внемлите им, как президент...

Эти обращения имеют иную эмоциональную направленность, чем обращения к читателю-единомышленнику о «двадцать пятом часе»:

И все ж, я уверяю вас,
Он в междучасье есть, тот час.

Императивная интонация выражает волевую направленность эмоций лирического героя, озабоченного возможностью нового мирового пожара, еще более страшного, чем все предыдущие, вместе взятые, и способного превратить мир в «головню».

Рифма поэмы помогает, во-первых, организовать стих в двуступенные звенья-строфы и, во-вторых, создать звуковую опору для переносов различных типов.

Так образуется целостное единство художественно-выразительных средств стихотворения, всех его компонентов: от образности (включая условно-фантастическую образность) до лексики (сочетание торжественной и разговорной лексики) и стиховой системы с ее эмфатичностью, отражающейся в ритмической, строфической и интонационно-синтаксической организации.

* * *

Как мог убедиться читатель, в науке о литературе идут бурные споры о путях анализа поэтического произведения

¹ Об особенностях экспрессивной интонации см.: Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского. — С. 240—243.

вплоть до его уничтожения, утраты специфических свойств и растворения в «тексте». Системный анализ произведения пробивает себе дорогу с большим трудом, но за ним будущее. Ведь именно системный анализ способен воссоздать дожественные связи произведения как целостной системы взаимосвязанных и взаимодействующих компонентов, которые восходят к единому началу — лирическому герою. Лирический герой помогает ввести в поэзию многообразие отношений действительности, художественно воспринятой поэтом, преодолеть асоциальность и герметизм «поэтик» формалистского толка.

Системный анализ позволяет соотнести конкретное произведение с другими, т. е. обратиться к поэтической системе в целом.

Представленную в работе методику анализа можно применить (конечно, учитывая их художественную специфику) и к другим поэтическим произведениям.

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стилль. — М., 1975.

Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского. Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения. — М.: Наука, 1983.

Гончаров Б. П. Поэтика и лингвистика (к проблеме интерпретации художественного целого) // Русская литература. 1980. — № 4.

Гончаров Б. П. Структурализм, «постструктурализм» системный анализ // Русская литература. — 1985. — № 1

Ломинадзе С. В. Смысл и целостность (Об анализе поэтического произведения) // Вопросы литературы. — 1979. — № 8.

Солоухина О. В. Читатель в выявлении ценности произведения (К постановке проблемы) // Филологические науки. — 1984. — № 5.

Тимофеев Л. И. По воле истории. М.: Современник, 1979.

Тимофеев Л. И. Слово в стихе. М.: Советский писатель, 1982.

Храпченко М. Б. Размышления о системном анализе // Вопросы литературы. — 1975. — № 3.

Храпченко М. Б. Текст и его свойства // Вопросы языкознания. — 1985. — № 2.

СОДЕРЖАНИЕ

Анализ поэтического произведения в современной филологии	4
О системном анализе поэтического произведения	15
Системный анализ произведений	24
В. Маяковский. «Юбилейное»	24
В. Маяковский. «Стихи о советском паспорте»	44
Е. Исаев. «Двадцать пятый час»	54
Советуем прочитать	62

Борис Прокопьевич Гончаров

АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Гл. отраслевой редактор В. П. Демьянов

Редактор Н. М. Краснопольская

Мл. редактор О. А. Васильева

Худож. редактор М. А. Гусева

Техн. редактор Л. А. Солнцева

Корректор С. П. Каченко

ИБ № 8805

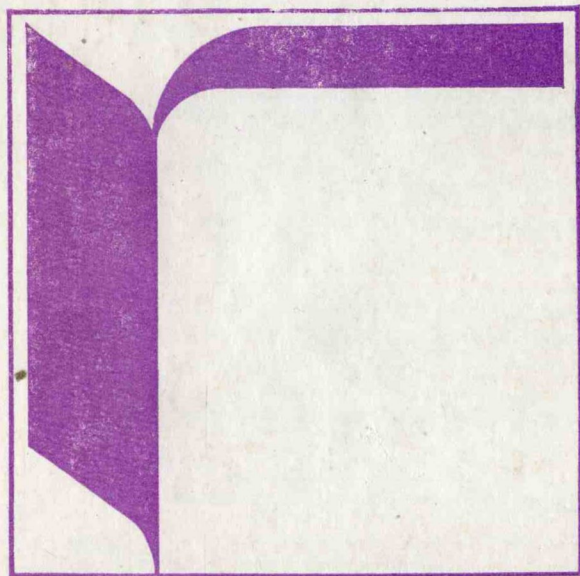
Слано в набор 22.01.87. Подписано к печати 05.03.87. А 07878.
Формат бумаги 70×108¹/₂. Бумага тип. № 2. Гарнитура
обликовенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 2,80. Усл. кр.-отт.
2,89. Уч. изд. л. 317. Т. раж 67 000 экз. Заказ 222. Цена 11 коп.
Издательство «Знание» 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд
Серова, д. 4. Индекс заказа 877004.
Типография: Всесоюзного общества «Знание», Москва, Центр,
Новая пл., д. 3/4.

11 коп.

Иллюстрация 22

Диб-ко

Индекс 70069



ЗНАНИЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ