

ВОПРОСЫ литературы

май — июнь

2023

13 / Эрих Ауэрбах: «Историческая топология»
в эпоху постистории

36 / Проблемная комедия Пушкина
«Борис Годунов» в свете дифференциации
поэтических родов А. Веселовского

93 / К. Н. Батюшков — литературный критик

107 / Дополнения к семантическому ореолу
пятистопного хоря

141 / «Новые стансы к Августе» И. Бродского
(еще одна попытка самоубийства)

ИСТОРИЯ ИДЕЙ

- 13 **В. МАХЛИН.** ЭРИХ АУЭРБАХ: «ИСТОРИЧЕСКАЯ ТОПОЛОГИЯ»
В ЭПОХУ ПОСТИСТОРИИ

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

/ К 225-летию А. С. Пушкина

- 36 **В. ЗУБАРЕВА.** СТАНОВЛЕНИЕ ГЕРОЯ. Проблемная комедия
Пушкина «Борис Годунов» в свете дифференциации поэтических
родов А. Веселовского

ТЕОРИЯ: МЕТОДЫ И МЕТОДИКИ

- 93 **Г. ШУЛЬПЯКОВ.** ВОСКРЕСЕНИЕ МУРАВЬЕВА. К. Н. Батюшков —
литературный критик («Письмо к И. М. М<Муравьеву>-А<постолу>
о сочинениях г. Муравьева...»)
- 107 **А. ЖОЛКОВСКИЙ.** К СЕМАНТИКЕ ПЯТИСТОПНОГО ХОРЕЯ.
Об одном архисюжете Х5жмжм

ЛИТЕРАТУРНОЕ СЕГОДНЯ

/ Над строками одного произведения

- 141 **О. БОГДАНОВА.** «НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ» ИОСИФА
БРОДСКОГО. Еще одна попытка самоубийства

ЛИТЕРАТУРНАЯ КАРТА

- 159 **А. ХИСАМУТДИНОВ, Н. ХИСАМУТДИНОВА.** ПЕТР БУЛГАКОВ,
дядя писателя, во Владивостоке, Токио и Сан-Франциско

КНИЖНЫЙ РАЗВОРОТ

- 170 К. А. Чекалов. Очерки истории и типологии французской массовой прозы XIX — начала XX века (**П. МАКАРОВА**)
- 176 В. К. Кантор. Две родины Достоевского: попытка осмысления (**К. ВОРОЖИХИНА**)
- 182 П. В. Басинский. Подлинная история Анны Карениной (**Д. ЗАБОТИН**)
- 188 С. Алперс. Искусство описания. Голландская живопись в XVII веке (**М. ЧЕРКАШИНА**)
- 194 Анатолий Кузнецов. Впечатленная душа (**Л. ЕГОРОВА**)
- 198 И. Рубанова. Бергман. Театр. Кино (**Е. БОТВИНОВА**)

HISTORY OF IDEAS

- 13 **V. MAKHLIN.** ERICH AUERBACH: *HISTORICAL TYPOLOGY*
IN THE ERA OF POST-HISTORY

HISTORY OF RUSSIAN LITERATURE

/ Marking A. S. Pushkin's 225th Anniversary

- 36 **V. ZUBAREVA.** THE MAKING OF A HERO. Pushkin's problematic comedy *Boris Godunov* through the prism of Veselovsky's differentiation of poetic genres

THEORY: METHODS AND METHODOLOGIES

- 93 **G. SHULPYAKOV.** MURAVYOV'S RESURRECTION. K. N. Batyushkov as a literary critic ('A letter to I. M. M<uravyov>-A<postol> on Mr. Muravyov's writings...')
- 107 **A. ZHOLKOVSKY.** TOWARD THE SEMANTICS OF TROCHAIC PENTAMETER. On an archiplot in T5fmfm

RUSSIAN LITERATURE TODAY

/ Close Reading

- 141 **O. BOGDANOVA.** JOSEPH BRODSKY'S 'NEW STANZAS TO AUGUSTA' ['NOVYE STANSY K AVGUSTE']. Another suicide attempt

LITERARY MAP

- 159 **A. KHISAMUTDINOV, N. KHISAMUTDINOVA.** THE WRITER'S UNCLE PYOTR BULGAKOV IN VLADIVOSTOK, TOKYO, AND SAN-FRANCISCO

DOUBLE-PAGE SPREAD

- 170 K. A. Chekalov. Essays on the history and typology of French popular literature in the 19th – early 20th centuries (**P. MAKAROVA**)
- 176 V. K. Kantor. Dostoevsky's two native countries: An attempt at interpretation (**K. VOROZHICHINA**)
- 182 P. V. Basinsky. A true story of Anna Karenina (**D. ZABOTIN**)
- 188 S. Alpers. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century (**M. CHERKASHINA**)
- 194 Anatoly Kuznetsov. A soul inspired (**L. EGOROVA**)
- 198 I. Rubanova. Bergman. Theatre. Cinema (**E. BOTVINOVA**)

DOI: 10.31425/0042-8795-2023-3-107-140

К СЕМАНТИКЕ ПЯТИСТОПНОГО ХОРЕЯ

Об одном архисюжете Х₅жмжм

АЛЕКСАНДР КОНСТАНТИНОВИЧ ЖОЛКОВСКИЙ

кандидат филологических наук

Университет Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе, штат Калифорния
(90007, США, Калифорния, г. Лос-Анджелес, ул. Западная 34-я, д. 900;
email: alik@usc.edu)

Аннотация. В статье проблематизируется концепция семантического ореола «лермонтовского цикла» — корпуса текстов, написанных размером «Выхожу один я на дорогу...». Рассматриваются два десятка представительных примеров из русской поэзии преимущественно XX века и выявляется их общий глубинный сюжет, лишь отчасти сходный с лермонтовским.

Ключевые слова: М. Лермонтов, К. Тарановский, М. Гаспаров, пятистопный хорей, архисюжет, имплицитное/эксплицитное присутствие, герой, творчество, город.

Статья поступила 08.02.2023.

© 2023, А. К. Жолковский

DOI: 10.31425/0042-8795-2023-3-107-140

TOWARD THE SEMANTICS OF TROCHAIC PENTAMETER

On an archiplot in T5fmfm

ALEKSANDR K. ZHOLKOVSKY

Candidate of Philology

The University of Southern California, Los Angeles

(900 W. 34th St., Los Angeles, CA 90007, USA;

email: alik@usc.edu)

Abstract: The article problematizes the concept of the ‘semantic halo’ of Russian poems written in the meter of Mikhail Lermontov’s ‘I walk out alone upon my way...’ [‘Vykhozhu odin ya na dorogu...’], trochaic pentameter with alternating masculine and feminine rhymes. Analyzing two dozen representative poems, written mostly in the 20th c. but going back to the 18th, the author formulates their common archiplot that partly differs from the one established for the ‘Lermontovian cycle’ by Kirill Taranovsky in his pioneering work and critically reformulated by Mikhail Gasparov. The suggested revision (prompted by the author’s detailed analysis of a 1964 poem by Evgeny Evtushenko) concerns the epic component of the archiplot, much more pronounced in the considered corpus of about 300 poems. The invariant theme of this predominantly epic archiplot is ‘Persona’s Encounter with Greatness.’ The article discusses the four principal variants of the archiplot determined by the choice of the persona’s remarkable partner: a living person, a historical/literary figure, an animal, a location (country, city, river, building).

Keywords: M. Lermontov, K. Taranovsky, M. Gasparov, trochaic pentameter, archiplot, implicit/explicit presence, a hero, artistic work, a city.

The article was received on 8 Feb. 2023.

© 2023, A. K. Zholkovsky

1

1.1. Концепция семантического ореола так называемого «лермонтовского цикла» — корпуса текстов, написанных пятистопным хореем с перекрестной рифмовкой (Х5жмжм) и унаследовавших свою структуру и семантику от «Выхожу один я на дорогу...»¹, — стала едва ли не обязательной при анализе стихов этого размера, что иной раз создает искусственные проблемы².

Вот классическая формулировка этого семантического ореола:

В <...> стихотворении <Лермонтова> можно выделить пять основных, наиболее заметных мотивов: Дорога; Ночь; Пейзаж; Жизнь и Смерть; Любовь <...> Два более беглых мотива — Бог и Песнь. Тарановский сосредоточил внимание на мотивах «дорога» и «жизнь и смерть». Мы попробуем рассмотреть судьбу всех пяти <sic!> мотивов равномерно [Гаспаров 1999: 242–243].

Критерии, по которым Тарановский относил те или иные стихи к «лермонтовскому циклу», были двоякие: во-первых, смысловые — наличие образов пути-дороги и жизненного пути, а во-вторых, словесные — наличие ритмико-синтаксических формул с глаголом движения в начале строки («Выхожу...», «Вот бреду...», «Мы идем...») или с отрывистой фразой («Ночь тиха», «Гул затих», «Жар свалил» и т. п.) [Гаспаров 1999: 240].

Не сводя дело к точечному присутствию в ореоле семи его основных составляющих (мотивов, окрасок), Гаспаров набрасывает и архиструктуру лермонтовского стихотворения, отпечатавшуюся на его поэтических потомках:

Кроме традиции отдельных мотивов и их сочетаний, возможна и традиция структуры. Структура лермонтовского стихотворения трехчастна: это мир, ясный и вечный (тезис); человек, тоскующий и желающий

* За обсуждение автор признателен Михаилу Безродному, Илье Иткину, Вере Мильчиной, Ладе Пановой, Игорю Пильщикovu и Сергею Серебряному.

1 См.: [Тарановский 2000; Гаспаров 1999].

2 Ср., например, в этом плане попытки соотнесения с ореолом лермонтовского цикла таких текстов Манделъштама, как «Ламарк» [Жолковский 2011] и «Мастерица виноватых взоров...» [Trunin 2017].

смерти (антитезис); и преображение смерти в блаженное слияние с этим прекрасным миром (синтез). Первая часть вводится зачином «Выхожу...»; вторая — риторическим вопросом и ответом «Что же?.. Жду ль чего?.. Уж не жду...»; третья — антитетическим «Но...» и вереницей сослагательных наклонений «Я б хотел... чтоб...» [Гаспаров 1999: 243].

Речь при этом идет о корпусе сугубо лирических, а не эпических текстов:

Кроме традиции лирического 5-ст. хорей, которую мы будем проследживать, существует и традиция эпического 5-ст. хорей, которая с ней взаимодействует. Ее примета — склонность к сплошным женским окончаниям, часто нерифмованным <...> ее канонизатор — А. Майков (переложения сербских песен <...>). <С> этой традицией связано и лермонтовское «Ночевала тучка золотая...» (сюжетность, экзотика, сплошные женские окончания, рифмы ступешаны в рифмовке АВВА) <...> Через сербскую тематику в этот стих входит турецкая тематика, а затем и всякая иная экзотика: отсюда знаменитый «Сакья Муни» Мережковского <...> с темой пути в зачине [Гаспаров 1999: 243].

Две традиции — лирическая и эпическая — объявляются «взаимодействующими», но отчетливо различными, и к «прослеживаемому» лермонтовскому циклу принято относить только лирические стихи с перекрестной рифмовкой АbАb. Однако противопоставление лирического и эпического модусов проблематично³, поскольку, во-первых, в формате Х5жмжм написаны и многие вполне эпические стихи (в частности, и «Сакья-Муни», 1885), а во-вторых, строго лирические стихи вообще крайне редки, и в лермонтовском цикле уже сама тема пути и воплощающие ее глаголы движения несут в себе событийный, то есть эпический, элемент⁴.

1.2. Как показал детальный разбор одного стихотворения Е. Евтушенко («Комаров по лысине размазав...»)⁵ и краткий

3 См.: [Винокур 1990; Левин 1998].

4 В [Тарановский 2000] именно с событийным планом стихотворений лермонтовского цикла связываются рассуждения об иконической проекции семантики глаголов движения в ритмический рисунок стиха.

5 См.: [Жолковский 2023].

обзор его типологических «предков» (О. Мандельштам, «Ламарк»; П. Антокольский, «Мастерская. 2»; В. Лебедев-Кумач, «Песня о Родине»), целая ветвь Х5жмжм не укладывается в «лермонтовский» архисюжет, так как ее суть — не сугубо лирические медитации «я» о жизни и смерти, а

наполовину эпическое повествование лирического «я» о знакомстве с замечательным, хотя иногда амбивалентным, явлением (деятелем, литературным произведением или героем, городом или иным местом, ...), о сильном впечатлении, произведенном на «я» этим явлением, и о восхищенном осознании лирическим «я» единства этого явления и установки на сближение с ним⁶.

Соответственно, попытки осмысления таких стихов, ориентированные исключительно на гапаровскую формулу, иной раз приводят к антиинтуитивным натяжкам.

1.3. Присмотримся еще раз к структуре лермонтовского стихотворения. Его зачин (*Выхожу один я на дорогу*) эпичен: это типичная «отправка героя», но лирична сосредоточенность на нем как на первом и единственном действующем лице. Действительно, никого другого в тексте не появится, как не продолжится и передвижение этого «я» по дороге. Последует сугубо лирическое повествование о его переживаниях, хотя они и будут разворачиваться во временной, то есть объективной, как бы эпической, последовательности.

Едва ли не все типовые мотивы из семичленного списка — Дорога, Ночь, Пейзаж, Жизнь/Смерть, Любовь, Бог, Песнь — в тексте представлены, но не в качестве связных фабульных ходов, а как часть фона. Вообще говоря, Пейзаж (пустыня, внемяющая Богу, земля, спящая в голубом сиянье, чудесные небеса и т. д.) — потенциальный претендент на роль того замечательного явления, с которым в нашем эпическом архисюжете встречается и сближается лирическое «я». Есть и другие претенденты на фабульные роли — Бог, Ночь, Песнь (*сладкий голос*), Любовь (к носителнице сладкого голоса и т. д.), а его потенциальный фабульный (а не чисто медитативный) исход — Смерть (*холодная могила*). Но в лермонтовском стихотворении эти фабульные опции не реализованы, эпика сведена к минимуму и слита с лирикой, так что в результате оно

6 Здесь и далее условные формулировки архисюжетов даются петитом.

предстает ослабленным — преимущественно «лирическим» — вариантом более общего эпического сценария.

1.4. А, скажем, в «Гамлете» Б. Пастернака, обычно относимом к лермонтовскому циклу, лирическая редукция не столь решительна:

Лирическое «я», вполне эпически выйдя ночью (тема пути и ночи) на театральные подмостки, вступает в диалог со 2-м лицом — своим фабульным партнером, после чего возвращается и тема передвижения (конец пути, поле перейти). Этим партнером — полноценным действующим лицом эпического сюжета (= «замечательным явлением» нашей формулы) — является Бог, у Лермонтова растворенный в Пейзаже (= обстоятельстве места).

Таким образом, гаспаровский лирический архисюжет и наш, лиро-эпический, — два варианта реализации более общего, предсюжетного семичленного семантического ореола (очерченного Гаспаровым). Каждому из них соответствует свой подкорпус общего корпуса X5жмжм.

2

Просмотр по Национальному корпусу русского языка (НКРЯ) и некоторым другим источникам двух с половиной тысяч текстов, написанных в этом формате между 1750 и 1965 годами, позволил выделить (разумеется, до известной степени субъективно) более 300 стихотворений, образующих «эпический» подкорпус этого размера.

2.1. Не все они посвящены встрече «я» с кем-то априори значительным — вторым протагонистом может быть не только знаменитый деятель, но и «простой человек»: рядовой солдат, деревенская старуха, совращенная девочка, снежный человек, животное (*кот, лошади, чайка, журавли, ласточка*), неодушевленные объекты (*туча, дерево, букет чертополоха, резные окна, шахматные кони, карусельный рысак*).

Иногда произносится хвала (полуодическая, полулюбовная) любимому месту (городу, стране, реке, зданию церкви, дому на Манхэттене), литературному произведению или его герою.

Общение протагонистов не обязательно приводит к их взаимопониманию и породнению: возможно, хотя и редко, то или иное дистанцирование «я» от объекта его внимания.

Повествование может развертываться как фабульно, так и лирично — в виде вольного/медитативного обзора персонажей и событий.

Речь может речью вестись и не от 1-го лица, оставаясь, однако, лирическим высказыванием.

Наконец, не во всех текстах строго соблюдается основной размер и строфический рисунок: изредка попадаются шести- и четырехстопные строки, отступления от перекрестной рифмовки и дактилические рифмы⁷.

2.2. При всех перечисленных различиях инвариантен не только общий семантический ореол (условно: «Встреча с Великим»), но и набор воплощающих его типовых деталей, фабульных и словесных, таких, например, как:

1) «Великое»: большие размеры, пространства, отрезки времени, чувства: величие, огромность, даль, ширь, высота, полет, много, тысяча, всё, планета, страна, земля, небо, поле, море, век, столетья, день и ночь, счастье, покой...

2) «Огонь»: образы горения, света, свечения, золота, свечи, факела...

3) «Мастер»: герой — великий лидер (*вожак, царь...*) или профессионал (*мастер, мастерица, автор, конструктивист, гений, женщины-садовницы земли, сборщица водорослей...*), с его особым местом деятельности (*мастерская, фабрика, дворец, трон...*).

4) «Авторитет»: авторитетные фигуры, литературные персонажи, исторические и культурные деятели, места их действия и соответствующие собственные имена — своего рода *name-dropping*: *серафим, Психея, Пегас, Будда, ангелы, Бог, дьявол, Сципион, Святослав, Ленин, Гете, Горький, Фауст, боярыня Морозова, Эльсинор, Карфаген, Флоренция*.

5) «Сакральное»: святыня, чудо, тайна, слава, клятва, родина...

6) «Творчество»: песня, танец, драма, игра, голос, слово.

7) «Встреча»: сближение, узнавание, взаимопонимание, эмоциональный контакт, дружба, любовь, родство.

Все эти мотивы могут фигурировать в положительном, отрицательном или амбивалентном ключе: вместо или в ожидании взлета и величия — незначительность, падение, вместо

7 Все такие отклонения от Х5жмжм отмечаются далее в сносках.

света — тьма, вместо сближения — его провал или двусмысленная встреча/невстреча. Нередко одна и та же деталь совмещает две или несколько инвариантных функций; скажем, слова *Авва Отче* в «Гамлете» Пастернака — это одновременно обращение к (3) великому партнеру и указание на (7) родство с ним.

3

Рассмотрим ряд характерных примеров, обращая внимание на то, — насколько полно в них представлены важнейшие компоненты архиструктуры: авторское «я» (А), его взаимодействия с «великим» вторым протагонистом (В) и великие проявления (С) этого протагониста, часто в связи с кем-то/чем-то третьим (D);

— какими грамматическими и нарративными средствами эти компоненты оформлены: ведется ли речь от 1-го или иного лица, применены ли и если да, то какие композиционные перестановки, что дано впрямую, а что имплицитно, и т. п. (см. п. 2.1);

— каков мотивный/лексический инструментарий — ключевые образы и слова, привлекаемые для воплощения темы «величия» (п. 2.2).

3.1.1. Начнем с того, что кратко процитируем самый, по-видимому, ранний образец нашего «эпического» подкорпуса — «Строфы похвальные поселянскому житию» В. Третьяковского (1752; всего строф 24):

Счастлив! в мире без сует живущий,
Как в златый век, да и без врагов;
Плугом отчески поля орющий,
А к тому ж без всяких и долгов.

Не торопится сей в строй по барабану;
Флот и море не страшат его;
Ябед он не знает, ни обману;
Свой палат дом лучше для него <...>

Иногда лежит под старым дубом,
Иногда на мягкой там траве,
Нет в нем скверных мыслей зле о грубом:
Что есть дельно, то всё в голове <...>

Сча́слив, о! весьма излишно⁸,
 Жить кому так ныне удалось.
 Дай Бог! чтоб исчезло все, что пышно,
 Всем бы в простоте святой жилось.

Повествование об идилличном поселянине строится как синхронный обзор типовых занятий героя в настоящем времени без фабульного развертывания и ведется в 3-м лице с точки зрения подразумеваемого лирического субъекта, не называющего себя «я», но выдающего свое восторженное присутствие за кадром сопереживательными восклицаниями *Счастлив!* и *Дай Бог*. Имеем:

Почти незаметное подразумеваемое присутствие А в тексте, интенсивное восхваление им В за многочисленные позитивные бесфабульные проявления С.

1) Мир, жизнь, поле, флот, море, строй, пышность, палаты; 2) золотой век; 3) пахарь; 4) Бог; 5) святая простота; 7) отчески поля, свой дом, под дубом, на мягкой траве, жизнь в простоте.

3.1.2. Еще последовательнее обходится без «я» Мережковский в «Сакья-Муни» (1885).

По горам, среди ущелий темных,
 Где ревел осенний ураган,
 Шла в лесу толпа бродяг бездомных
 К водам Ганга из далеких стран <...>
 Перед ними на высоком троне —
 Сакья-Муни, каменный гигант.
 У него в порфировой короне —
 Исполинский чудный бриллиант.
 Говорит один из нищих: «Братья,
 Ночь темна, никто не видит нас,
 Много хлеба, серебра и платья
 Нам дадут за дорогой алмаз» <...>
 Но когда дотронуться к святыне
 Трепетной рукой они хотят, —
 Вихрь, огонь и громовой раскат⁹,

8 Строка написана Х4.

9 Одно из ряда отклонений в этом тексте от перекрестной рифмовки в пользу опоясывающей.

Повторенный откликом в пустыне,
 Далеко откинул их назад.
 И от страха все окаменело,
 Лишь один — спокойно величав —
 Из толпы вперед выходит смело,
 Говорит он богу: «Ты не прав!» <...>
 Он умолк, и чудо совершилось:
 Чтобы снять алмаз они могли,
 Изваянье Будды преклонилось
 Головой венчанной до земли...

Ночное посещение (темы ночи и пути) бедняками храма Будды разворачивается в новеллистический сюжет с завязкой, перипетиями, внезапным поворотом и счастливой развязкой: в ответ на требования нищих статуя Будды склоняется перед ними и щедро их одаривает. Сугубо закадровое присутствие авторского «я» выражается лишь в очевидной дидактичности сюжета.

Восхищение имплицитного А интенсивными фабульными С — смелостью В (нищих), щедростью священного D (статуи Будды) и поразительным сближением В и D.

1) Горы, ущелья, ураган, воды, пустыня, далекие страны, гигант, много серебра, дорогой алмаз / бездомные бродяги, нищие, страх; 2) огонь, громовой раскат; 3) порфиновая корона, высокий трон, венчанная голова; 4) *Ганг, Сакья-Муни, Будда*; 5) чудный бриллиант, чудо, святыня, бог; 7) дотронуться трепетной рукой, выходит смело, говорит богу, преклонение.

3.1.3. Аналогична структура второго стихотворения цикла «Христос» И. Эренбурга (1911).

Он скорбел, а небо голубое
 Высоко раскинулось над ним.
 В странном, выжидательном покое
 Тяжело дремал Иерусалим <...>
 Старый Эллин, проходивший мимо,
 На распяты с трепетом взирал:
 В изгнанном царе Иерусалима
 Он бывшего отрока узнал.
 Молча преклонив свои колена,
 Он припал к подножию креста.
 Было чудо — золотая пена

Омочила Элина уста <...>
 Все рыдали — только чужестранец
 Кровь Христову к сердцу прижимал,
 Танцевал какой-то дикий танец
 И языческого бога звал.

В последовательно 3-м лице без какого-либо участия «я» развертывается фабульная сценка: старый эллин, проходя (тема пути?) мимо Христа, распятого на кресте, узнает в нем некогда знакомого ему отрока, поклоняется ему, исполняет перед распятием *дикий танец* и зовет какого-то *языческого бога* (надо полагать, из греческого пантеона, в диалоге с еще не сформулированным принципом «Несть ни элина, ни иудея» и с подспудной отсылкой к иудейству автора).

Восхищение имплицитного А фабульным С — силой притягательного воздействия священного В (Христа) на D (элина) и интенсивным, но неполным, даже амбивалентным, сближением D с В.

1) Высокое небо / изгнание, скорбь, тяжелый сон, былой отрок; 2) золотая пена; 3) царь; 4) *Иерусалим, Элин, кровь Христова*, языческий бог; 5) чудо, распятие, крест; 6) дикий танец; 7) с трепетом взи-рал, узнал, преклонил колени, припал, прижимал, звал.

3.1.4. Стихотворение А. Твардовского «Полина» (1938) примечательно среди прочего изощренной композицией, переплавляющей фабульность в лирическую эмоцию.

Над великой русской равниной,
 Над простором нив, лесов и вод
 Летчица, по имени Полина,
 Совершила славный перелет.

Были с ней ее подруги смелые,
 Женщины под стать — одна в одну.
 И от моря Черного до Белого¹⁰
 Путь лежал их через всю страну.

Глубоко внизу прошла под ними
 Хлебная украинская степь,
 Города, сады и темно-синий,
 В берегах зеленых, вольный Днепр.

10 Дактилическая рифма.

И остался по пути, наверно,
Где-то в стороне один колхоз,
За оградкой низкой — птичья ферма
И постройки белые вразброс...

Там стоит немолчный крик куриный,
Там — всего лишь восемь лет назад —
Птичница, по имени Полина,
Созывала на дворе цыплят.

Там она вела им счет свой строгий,
Чтоб ни одного не потерять.
И клевала ей босые ноги
Хлопотливая цыплячья рать.

И в какой-то летний день обычный,
Заглушая писк и гомон птичий,
Пролетел над фермой самолет.
Птичница стояла у ворот¹¹.

И смотрела, сколько видеть можно,
Против солнца заслонясь рукой.
И могучей, сладкой и тревожной
Грудь ее наполнилась тоской...

Стихотворение повествует в сугубо 3-м лице, без авторского «я», о чуде превращения простой птичницы в знаменитую советскую летчицу, прокладывающую воздушные трассы надо всей огромной страной (темы пространственного и жизненного пути, а также великой страны; контраст и тождество по «летательному» признаку: куры не летают; парафраз евангельского превращения рыболова в ловца человеческих душ). Лиризм этой фабуле придается не только восхищенной эмпатией имплицитного рассказчика, но и нарушением временной последовательности событий: нынешний полет зрелой героини над птицефермой, где она когда-то *созывала на дворе цыплят*, подводит к давнему эпизоду — ее поражённости впервые увиденным в небе самолетом.

11 Смежная рифмовка вместо перекрестной.

Прославление имплицитным А великой В — ее теперешней деятельности С1 в области D1 (авиации), в частности — С2 (охвата ею целой страны D2), ее чудесного, во многом фабульного, превращения С3 (из птичницы в летчицу), ее скромной, но честной работы С4 с D3 (с курами на ферме) и ее волнения С5 при первой встрече с D1, предвосхитившего ее будущее сближение/слияние с D1.

1) Великая русская равнина, полет, простор нив, лесов и вод, вся страна, украинская степь, города, солнце / где-то в стороне, один колхоз, низкая оградка, постройки вразброс, клевки цыплят, писк, день обычный; 2) солнце; 3) птичница, летчица; 4) *Черное и Белое моря, Полина*¹², *Днепр*; 5) славный перелет; 7) подруги смелые, одна в одну, смотрение, заслонение, заглушение, тревожная тоска.

3.1.5. Более или менее фабульно и безлично, без «я», но сопереживающе-лирично строятся стихи К. Симонова на смерть друга-писателя — «Борису Горбатову. 2» (1954):

Умер молча, сразу, как от пули,
Побледнев, лежит — уже ничей.
И стоят в почетном карауле
Четверо немолодых людей.

Четверо, не верящие в бога,
Провожают раз и навсегда
Пятого в последнюю дорогу,
Зная, что не встретят никогда.

А в глазах — такое выраженье,
Словно верят, что еще спасут,
Словно под Москвой из окруженья,
На шинель подняв, его несут.

Стихотворение написано с опорой на «лермонтовские» темы смерти, пути и Бога (дежурно отрицаемого), без лирического «я», присутствие которого, однако, ощущается за кадром, а то и в кадре — под маской кого-то из четверых, стоящих в почетном карауле, и в любом случае — благодаря эмпатическому присоединению безличного автора к прочитываемому в их глазах общему чувству связи с покойным — вплоть до упрямой веры, что он еще

12 Имя в те годы очень громкое; имеется в виду Полина Осипенко, одна из знаменитых советских летчиц 1930-х годов.

с ними. Позитивные мотивы даются под отрицанием, перерастающим в отрицание разлуки/смерти.

Сопереживание имплицитного А с В — группой друзей, провожающих в последний путь D и метафорически/амбивалентно преодолевающих реальную разлуку с ним.

1) Мгновенность как бы героической смерти, почетный караул, поднятие, навсегда, никогда / смерть, бледность, немолодость, последнее, невера, военное окружение; 4) *бог, Москва*; 7) ничейность, невстреча, вера, спасение, несение.

3.2.1. Полноценное «я» налицо, как мы видели, в «Гамлете» Пастернака.

Эксплицитное А ищет поддержки С₁ у родственного ему священного В (обращается к нему в звательной форме *Авва Отче* и на *Ты*), одобряет его С₂ (божественный промысел), но желанного С₃ (воссоединения) не происходит, и А остается один.

1) Век, тысяча биноклей, всё, жизнь, поле / сумрак ночи, все тонет, фарисейство; 3) <актер>; 4) Бог; 6) подмостки, замысел, драма, роль, действия; 7) ловлю, Отче, согласен, уволь.

3.2.2. Лирическое «я» отчетливо представлено и в «Ламарке» Мандельштама (1932), где оно мысленно следует за авторитетным ученым (тема пути) ради совместного (*мы прошли...*) познания природы, но этот опыт заканчивается трагически (*И от нас природа отступила...*). Не привожу текста и его анализа¹³, а для удобства сопоставлений — даю только семантический дайджест в принятых терминах.

Воображаемое сближение эксплицитного А с великим В (естественником Ламарком) и его деятельностью С (теорией эволюции), направленной на D (природу), фабульно приводящее к провалу сближения А с D.

1) Все живое, природа, пена океана, полнозвучье, дыхание, смех / застенчивый, последняя ступень, помарка, короткий день, глухота, слепота; 2) пламенный; 3) патриарх, честь, фехтовальщик; 4) *Ламарк, Протей, Моцарт*; 7) вопьюсь, разломы, провал, напрасно любил, отступила, неопускание моста.

3.2.3. От 1-го лица ведется речь и в «Песне о Сталине» А. Суркова (1938; музыка М. Блантера):

13 См.: [Жолковский 2011].

На просторах Родины чудесной,
Закаляясь в битвах и труде,
Мы сложили радостную песню
О великом друге и вожде <...>

Солнечным и самым светлым краем
Стала вся советская земля,
Сталинским обильным урожаем
Ширятся колхозные поля <...>

Краше зорь весеннего рассвета
Юности счастливая пора.
Сталинской улыбкою согрета,
Радуется наша детвора <...>

Сталин — наша слава боевая,
Сталин — нашей юности полет.
С песнями, борясь и побеждая,
Наш народ за Сталиным идет.

Но в роли повествователя выступает 1-е лицо не единственного, а множественного числа (*мы сложили, наша детвора, наша слава, наш народ*). Повествование более лирично/одично, нежели фабульно: оно построено как панорамный обзор чудес советской жизни (тема великой страны), в которой *с песнями* (тема пения), *борясь и побеждая, Наш народ за Сталиным идет* (тема пути).

Восхваление эксплицитным А (*мы, наш, наша*) путем С1 (сочинения песни) великого В (*Сталина*) и его С2 (великих дел) на пользу D1 (народу) и D2 (стране).

1) Радость, счастливая пора, краса, просторы, Родина, поля, обильный урожай, народ, полет; 2) солнечный и светлый край; 3) великий вождь; 4) *Родина, Сталин, сталинский*; 5) чудо, слава; 6) песни; 7) радостная песня, согревающая улыбка, друг, вождь.

3.3.1. Во втором стихотворении цикла «Мастерская» Антокольского (1958)¹⁴ Великим партнером лирического «я» выступает не историческое лицо, а литературный персонаж (вернее, персонажи).

14 См.: [Жолковский 2023: 268–269].

Фабульный рассказ эксплицитного А о его близком общении с великими В (явлениями искусства — *Фаустом* и *Дон-Кихотом*), о нарушении этой близости из-за С — ухода в реальную/нетворческую жизнь D и о восстановлении близости А с В благодаря соединению В с D.

1) Годы, столетия / грешная компания; 2) зарево, сгорающий; 3) мастерская, мастера, цари; 4) *Фауст*, *Дон-Кихот*, дьявол; 6) театр; 7) разговоры, спал на этой койке, жил, как цари и мастера.

3.3.2. Взаимодействию лирического «я» с вымышленными персонажами посвящено и стихотворение Вс. Рождественского «Манон Леско» (1920).

Легкомысленности милый гений,
Как с тобою дышится легко!
Без измен, без нежных приключений
Кем бы ты была, Манон Леско?

Бабочка, ты вся в непостоянстве,
«Завтра» — вот единый твой закон,
Роскоши, тюрьмы, почтовых странствий
Пестрый и неверный «фараон».

О, как трогательно ты любила!
Сердце на холодном острие
Не тебе ль пылавшим подносила
Шпага кавалера де Грие?

И от поцелуя к поцелую
Розой ты тянулась, горяча.
Вот и я люблю тебя такую —
С родинкой у левого плеча.

Как не зачитаться вечерами,
Если в душном воздухе теплиц
Пахнет старомодными духами
С этих легкомысленных страниц!

Текст строится как объяснение 1-го лица в читательской любви ко 2-му — к литературной героине, играющей жизнью («фараон»), *милому гению* легкомысленности, но и любви. Повествование не фабульное, а как бы обзорная серия отсылок к эпизодам читаемого романа.

Восхищение эксплицитного А литературной героиней В (Манон Леско) и ее С (легкомысленным поведением), моральная сомнительность которого не мешает сближению А с В.

1) Роскошь, старомодные духи, закон, странствия / легкомыслие, измены, душевные теплицы; 2) горячность, пылающее сердце; 3) гений, <мастер> шпаги; 4) *Манон Леско, кавалер де Грие*; 6) «фараон» (игра), страницы, чтение; 7) с тобой легко, тяготение, любовь, подношение сердца, чтение, запах.

3.4. Еще один тип знаменательного партнера — животные.

3.4.1. Герой «Журавлей» Н. Заболоцкого (1948) — вынесенные в заглавие птицы во главе с их погибающим от охотничьего выстрела вожаком.

Вылетев из Африки в апреле
К берегам отеческой земли,
Длинным треугольником летели,
Утопая в небе, журавли <...>

Вел вожак в долину изобилья
Свой немногочисленный народ <...>

Луч огня ударил в сердце птичье,
Быстрый пламень вспыхнул и погас,
И частица дивного величья
С высоты обрушилась на нас <...>

И, рыданию горестному вторя,
Журавли рванулись в вышину.

Только там, где движутся светила,
В искупленье собственного зла
Им природа снова возвратила
То, что смерть с собою унесла:

Гордый дух, высокое стремленье,
Волю непреклонную к борьбе —
Все, что от былого поколения
Переходит, молодость, к тебе.

А вожак в рубашке из металла
 Погружался медленно на дно,
 И заря над ним образовала
 Золотого зарева пятно.

В подчеркнуто фабульном повествовании, включающем темы пути и смерти (*вылетев, утопая*), находится место и первоначальному лирическому субъекту, сначала растворенному в коллективном и малозаметном местоимении 1-го лица множественного числа «мы» (*С высоты обрушилась на нас*), а затем имплицитно присутствующему в обращении к тоже коллективному 2-му лицу, хотя и единственного числа (*Все, что от былого поколенья / Переходит, молодость, к тебе*). Авторское «я» старательно прячется за кулисами текста, но тем ощутимее его лирическое самоотождествление с эпическими героями-животными (характерное для натурфилософии Заболоцкого). Единение остальных журавлей и полускрытого лирического «я» с погибшим вожаком символически преодолевает утрату героя.

Сопереживание полуэксплицитного А животному В1 (*журавлям*) и В2 (*вожаку*) в их трагической судьбе С (гибели В2 от жестокости человека).

1) Небо, высота, полет, долина, народ, величие, природа, гордый дух, воля, поколенья / утопая, немногочисленный, обрушилось, смерть унесла, погружался на дно; 2) огонь, пламень, заря, золотое зарево; 3) вожак; 4) *Африка*; 5) дивное; 7) вел в долину изобилия, вторя рыданию, возвратила, переходит (от — к).

3.4.2. Во многом сходна структура «Лошадей в океане» Б. Слуцкого (1950).

Лошади умеют плавать¹⁵,
 Но — нехорошо. Недалеко.

«Глория» — по-русски — значит «Слава», —
 Это вам запомнится легко.
 Шел корабль, своим названьем гордый,
 Океан старался превозмочь.

15 Первая строка написана Х4.

В трюме, добрыми мотая мордами¹⁶,
 Тыща лошадей топталась день и ночь¹⁷ <...>

Мина кораблю пробила днище
 Далеко-далёко от земли.

Люди сели в лодки, в шлюпки влезли.
 Лошади поплыли просто так <...>

Но не видно у реки той края.
 На исходе лошадиных сил <...>

Кони шли на дно и ржали, ржали,
 Все на дно покуда не пошли.

Вот и все. А все-таки мне жаль их —
 Рыжих, не увидевших земли.

Повествование тоже новеллистично, конец трагичен, лошади тонут, спасаются только люди. Лирическое «я» сначала лишь негласно стоит за авторским обращением ко 2-му лицу множественного числа (*Это вам запомнится легко*), но в финале звучит впрямую (*А все-таки мне жаль их*). Аллюзивное самоотождествление подразумеваемого (да и реального) автора с лошадьми задается употреблением подчеркнуто неточного эпитета *рыжий* (*Плыл по океану рыжий остров. В море в синем остров плыл гнедой*), указывающего не на масть лошадей, а на цвет волос автора (ср. *Я еще молодой и рыжий* в его стихотворении «Сон», 1948). Мотив «расстояния» (*недалеко, далеко-далёко*) работает на тему «(не)воссоединения» (лошадей с людьми и землей). А парономастический кластер *ржали/рыжих/жаль их* совмещает мотивы эмоциональной близости («я» с лошадьми) и «речи», каковая — в виде ржания — предстает чуть ли не авторским высказыванием.

Сопереживание эксплицитного А с животными В (лошадьми) в их трагической судьбе С (массовой гибели на войне) в отрыве от D (людей).

16 Неравносложная рифма: дактилическая + женская.

17 Строка написана Х6.

1) Океан, земля, река, тысяча, день и ночь, далеко, не видно края, корабль / нехорошо, недалеко, трюм, пробила днище, поплыли просто так, на исходе сил, шли на дно; 4) «Глория», «Слава», гордое название; 7) жаль их, не увидевших.

3.4.3. Интересный случай отказа от присоединения к малящему своим примером партнеру-животному — «Север» эмигрантского поэта В. Перелешина (1945).

Ласточка на север улетает,
Где бездонно синяя вода,
Где весной долго снег не тает,
А сердца не тают никогда.

Запоздалой ласточкой из клетки
Я давно умчался бы домой,
Но платан протягивает ветки,
Говорит: «Ты мой, навеки мой!

Здесь на ласковом, на теплом юге
Ты среди друзей, среди подруг,
Но и я, и все мои подруги
Слишком слабы для полярных вьюг» <...>

Ласточка, лети себе на север:
Мне моя неволя дорога!

Речь ведется от имени лирического «я», метафорически искушаемого ласточкой последовать за ней на родину (тема пути), но этому ностальгическому порыву противостоят объятия (*протягивает ветки*) и аргументы теплолюбивого и по определению неподвижного платана, убеждающие «я» остаться. Диалог «я» с этими представителями природного царства строится на иносказательной выдаче эмигрантской свободы за желанную неволю ввиду неготовности «я» к эмоциональному и политическому холоду родного Севера, так что тема единения с ласточкой парадоксально накладывается на традиционную поэтическую тему «свободы/неволи». Примечательна лукавая амбивалентность почти всех компонентов сюжета.

Эксплицитное А желает присоединиться к животному партнеру В (ласточке) в его С1 — воссоединении с D (их общей холодной родиной), но избирает С2 — остается соединенным (вплоть до потери

свободы) с Е (платаном) в его привязанности к F (уютному месту, родному для Е, но чужому для А).

1) Север, юг, полет, мчаться, давно, навеки, тепло / бездонность, нетаяние, долго, никогда, полярные вьюги, слабость, неволя; 7) домой, протягивает, мой, друзья, подруги, неволя дорога.

3.4.4. Отчасти сходно, но, напротив, шокирующе откровенно и антипоэтично — «безобразно» — краткое (всего 8 строк) стихотворение «Памяти провалы и пустоты...» (1956) другого эмигранта — Г. Иванова:

Памяти провалы и пустоты.
Я живу... Но как же так? Постой...
...Чайка ловко ловит нечистоты
Из волны лазурно-золотой.

Проглотив какую-нибудь пакость,
Весело взлетает в синеву...
Малоутешительно — однако
Никаких сомнений — я живу!

Лирическое «я» черпает подтверждение реальности своего существования в наблюдении за питающейся отбросами птицей и братании с ней на этом элементарном экзистенциальном уровне (по как бы декартовскому принципу: «Я вижу/ понимаю эти гадости, следовательно я существую»).

Эксплицитное А утешается близостью к животному партнеру В (чайке) в низменном, но фундаментальном для жизни С (поедании нечистот).

1) Море, взлет, небо, жизнь, веселье, никаких сомнений / провалы, пустоты, нечистоты, пакость; 2) лазурно-золотая волна; 3) ловкость; 7) малоутешительная <параллель> — однако <убедительная>.

3.4.5. Любопытный пример сюжета с партнером, промежуточным между человеком и животным, — «Снежный человек» Заболоцкого (1957):

Говорят, что в Гималаях где-то,
Выше храмов и монастырей,
Он живет, неведомый для света,
Первобытный выкормыш зверей.

Безмятежный, белый и косматый,
Он порой спускается с высот,
И танцует, словно бесноватый,
И в снежки играет у ворот <...>

Если эти рассказы — не бредни,
Значит, в наш всеведающий век
Существует все-таки последний
Полузверь и получеловек.

Ум его, как видно, не обширен,
И приют заоблачный суров,
И ни школ, ни пагод, ни кумирен
Не имеет этот зверолов <...>

И пока тысячелетний Будда
Ворожит над собственным пупом,
Он себя сравнительно не худо
Чувствует в убежище своем.

Там, наверно, горного оленя
Он свежует около ключа
И из слов одни местоименья
Произносит, громко хохоча.

Комментарий опускаю — предоставляю читателям.

3.5. Перейдем к случаям взаимодействия «я» с партнером, в роли которого выступает не человек и вообще не живое существо, а неодушевленный объект — страна, город, дом...

3.5.1. Начнем с «Песни о Родине» Лебедева-Кумача (1935; музыка Дунаевского), рассмотренной в предыдущей статье [Жолковский 2023: 269]. Здесь будет достаточно наметить лишь схематичное описание ее лирического сюжета (в котором индивидуальное «я» систематически переходит в коллективное «мы»; ср. «Ламарк», п. 3.2.2.).

Прославление эксплицитным А страны В (Родины) за ее многочисленные проявления С, благодетельные для А и D (остальных жителей В), и ответное сближение (вплоть до породнения) А и D с В.

1) Вольная жизнь, широта, леса, поля, реки, горы, моря, весь свет / самые окраины; 3) как хозяин; 4) Москва; 6) песня; 7) хозяин, любовь, ласка, родная, невеста, мать.

3.5.2. Во многом сходное развитие, но последовательно окрашенное в фольклорные тона, та же тема получает в «Аленушке» Д. Кедрина (1942), кончающейся тем же эмблематическим для идеи родства словом *мать*:

Стойбище осеннего тумана,
Вотчина ночного соловья,
Тихая царевна Несмеяна —
Родина неяркая моя!

Знаю, что не раз лихая сила
У глухой околицы в лесу
Ножичек сапожный заносила
На твою нетленную красу.

Только все ты вынесла и снова
За раздольем нив, где зреет рожь,
На пеньке у омута лесного
Песенку Аленушки поешь...

Я бродил бы тридцать лет по свету,
А к тебе вернулся б умирать,
Потому что в детстве песню эту,
Знать, и надо мной певала мать!

Лирический сюжет строится как диалог «я» с «ты» — Родиной, она же — Аленушка русских сказок, песен и живописи. Привлекаются темы ночи, пути и смерти (*Я бродил бы <...> вернулся умирать*), а также песни (*певала мать*).

Эксплицитное А постоянно тянется к В (родине) как D (героине русского фольклора) ввиду ее С1 (стойкости в борьбе с врагами) и С2 — песням о В, которые пела А его мать Е.

1) Детство, раздолье нив, весь свет, тридцать лет / невеселье, тишина, осень, туман, неяркость, глухая околица, ножичек, омут; 3) царевна; 4) *Несмеяна, Аленушка*; 5) Родина / лихая сила; 6) соловей, нетленная краса, песенка; 7) вотчина, родина, возвращение, материнское пение над ребенком.

3.5.3. Любимое место выступает знаменательным партнером лирического «я» и в «Окраине» Слуцкого (1960), но, в соответствии с прозаизированной поэтикой автора, это не целая страна, а всего лишь *окраина* (она же *Подмосковье*; вспомним,

кстати, риторическую роль *самых окраин* как скромного контраста к *Москве* в тексте Лебедева-Кумача).

Вот они, дома конструктивистов,
Заводской окраины краса.
Покажи их, Подмосковье, выставь
Первой пятилетки корпуса!¹⁸

Выставь зданья серые и честные,
Как шинель солдатского сукна,
Где живут станочники известные —
Громкие в районе имени.

Выставь окна светлые, огромные,
Что глядят на юг и на восток.
Школы стройные, дороги ровные,
Фабрики, заводы и Мосторг <...>

Пусть стоит исполненной клятвою,
Никаких излишеств не тая,
Чистота твоя и светлота твоя,
Милая окраина моя.

Повествование не фабульно, это обзор архитектурных объектов окраины как достопримечательностей — дополнений к императивам 2-го и 3-го лица (*покажи, выставь, пусть стоит* <...> *не тая*), выдающим ситуацию личного общения и, значит, имплицитное присутствие авторского «я». А в самом конце текста появляются и личные местоимения — сначала 2-го лица (*Чистота твоя и светлота твоя*), а там и 1-го (*Милая окраина моя*).

Бесфабульное восхваление эксплицитным А места В (окраины Москвы) за ее многочисленные позитивные профессиональные проявления С₁, лирический призыв к В заняться художественно-коммуникативной деятельностью С₂ (демонстрацией С₁) и финальное признание А в эмоциональной близости к В.

1) Краса, огромные окна, юг, восток / серость; 2) светлые, светлота; 3) конструктивисты, станочники, пятилетка, корпуса, фабрики,

18 После I строфы чередование женских и мужских окончаний сменяется чередованием дактилических и мужских.

заводы; 4) *Подмосковье, Мосторг*, станочники известные, громкие имена; 5) клятва; 6) выставка; 7) покажи, выставка, не тая, милая моя.

3.5.4. Партнер лирического «я» и заглавный герой стихотворения С. Петрова «Церковь Климента» (1957) — уже не город и не страна, а отдельный архитектурный/сакральный объект — старинный храм.

Каждый раз родное открывая
в новгородском вымершем раю,
на пороге у ограды рая
и сегодня радостно стою.

Тело каменного каравая
словно на ладони предо мной,
и гляжу, его не отрывая
от родной поверхности земной.

Вон солонка купола резная
уцелела в ярости судеб.
И стою, по-прежнему не зная,
как откусывать эту соль да хлеб.

Нынче взял у Господа права я.
А какой же, к черту, я Господь,
если не могу от каравая
откромсать хотя бы и ломоть?

Бедный каравашек даже с края
в этот раз отведать не пришлось.
И гляжу, его не отрывая
из земли, куда он плотно врос.

Повышенное единство текста обеспечивается сквозной рифмовкой всех нечетных строк (на -Ая) и образующей лирический сюжет стихотворения реализацией темы соединения «я» со знаменательным партнером в виде метафорической/невозможной попытки причащения к зданию церкви путем вкушения его как хлеба-соли, натыкающегося на его неотрывность от родной для обоих земли.

Отчасти фабульное развертывание стремления эксплицитного А соединиться с В (родной для него церковью) — причаститься ее как С (некого символического каравая).

1) Земная поверхность, земля, новгородский край, радость / ярость судеб, вымирание; 4) *Новгород, Господь* / черт; 5) рай, купол, каравай, соль да хлеб; 7) родное, открывать, на пороге, у ограды, открывать, откусывать, откромсать, отведать, врос.

3.5.5. Отдельному, но далеко не сакральному зданию посвящено стихотворение Л. Алексеевой «Дом на Манхэттене» (1954):

Над двором, прямоугольной бездной,
Тусклый дом безрадостно возник,
Перечеркнут лестницей железной,
Словно неудачный черновик.

Но за мутью всех незрячих окон,
Слой над слоем и из года в год,
Кто-то вьет свой человечесий кокон,
Кто-то плачет, курит и поет.

Чье-то сердце там упрямо бьется,
Чьи-то в копоты цветут мечты...
А на дне бетонного колодца
Бродят одичалые коты.

Образ безрадостного и незрячего дома дан с сугубо объективной (эмигрантски мрачной) точки зрения, однако упрямая эмпатия закадрового авторского «я» проглядывает сначала в слове *возник*, подразумевающем динамику восприятия дома неким наблюдателем, а затем в настойчивом эмпатическом угадывании скрытых за мутными окнами человеческих страстей и даже художественных поступков (*poem*).

Готовность имплицитного А за безжизненным фасадом С1 нью-йоркского дома В почувствовать его человеческие страсти С2.

1) Годы / бездна, безрадостность, неудача, одичание, перечеркнутость, дно; 2) <не огонь и свет, а> тусклость, муть, копоть; 6) пение / черновик; 7) за окнами есть кто-то, витье кокона, бьющееся сердце, мечты / незрячесть окон.

3.5.6. Присутствие эксплицитного лирического «я» в подобных хвалах месту вообще не обязательно — ср. такие безличные панегирики любимому городу, как «В старом городе» И. Бунина («С темной башни колокол уныло...», 1901), «Танец магнитной иглы» М. Зенкевича («Этот город бледный,

венценосный...», 1909–1911), «Три кумира» В. Брюсова («В этом мутном городе туманов...», 1913), «Та заморская чужая сырость...» И. Эренбурга (1941), «Повесть о Пскове» В. Обухова («С давних лет прославленный доньне...», 1942).

Кратко процитирую бунинское стихотворение.

...Вот и снова город ночь сокрыла
В мягкий сумрак от усталых глаз.

И нисходит кроткий час покоя
На дела людские. В вышине
Грустно светят звезды. Все земное
Смерть, как страж, обходит в тишине.

Улицей бредет она пустынной,
Смотрит в окна, где чернеет тьма <...>

А на окнах девушки мечтают,
Упиваясь свежестью ночной,

И в молчанье только им не страшен
Близкой смерти медленный дозор,
Сонный город, думы черных башен
И часов задумчивый укор.

Комментарии опущу, замечу лишь, что и тут, несмотря на отсутствие «я», все время ощущается авторская эмпатия с описываемым — благодаря таким сигналам, как: *сокрыла... от... глаз, грустно светят, смерть... смотрит, девушки мечтают, им не страшен...*

3.6. В заключение рассмотрим несколько текстов, в которых в качестве знаменательных партнеров авторского «я» фигурируют и человек, и место.

3.6.1. В «Элегии» Е. Полонской (1926), написанной на смерть С. Есенина, но в подчеркнуто безличном ключе — без авторского «я», об анонимном персонаже и с отсылкой к эпическим жанрам (сказкам и рассказам), — прослеживается судьба поэта-простака, вроде бы завоевывающего город, но гибнущего в нем.

Жил мальчишка шалый и кудрявый
 С дурью песни, с золотом волос.
 В ближний город он ушел за славой —
 На продажу песни он принес.

Говорится в сказках и рассказах —
 Осмеяли люди простака.
 Приняла мальчишку без отказа
 Городская черная река.

Ну, а в жизни вышло все иначе —
 Улыбнулась слава пастуху.
 Стала жизнь — не жиз<e>нь, а удача,
 И послушной звонкому стиху.

Стал, кудрявый, стихотворцем модным,
 Пел и пил, меняя кабаки.
 Сутенеры, девочки и сводни
 Плакали под звонкие стихи.

Этот случай — всем давно известен,
 И рассказывают в книгах так:
 Посмеялись в городе над песней, —
 Удавился в городе простака.

Повествование фабульно, включает мотивы пути (*ушел за славой*), песни и смерти, а центральная для нашего подкорпуса тема сближения и взаимопонимания дана амбивалентно. Она двоятся уже внутри фабулы (в городе простака принимают — и осмеивают; слава ему улыбается, под его стихи/песни плачут, но в итоге над ними смеются), а повествователь — как и книги, на которые он/она ссылается, — констатирует все это отчужденно (ср. пренебрежительную лексику: *шалый, дурь, простака, мальчишка, удавился*). Без прикрас предстает и город — место торговли искусством (*на продажу песни он принес*), изменчивой моды, насмешек, кабаков и сутенеров.

Имплицитное А следит за В (простаком-поэтом) и его С₁ (удачами) и С₂ (неудачами) в D (городе, который он пытается покорить), и сюжет кончается осмеянием и самоубийством В: сближение В с D не удается, а сочувствие А к В остается под сомнением.

1) Удача, город, жизнь / осмеяние, черная река, самоубийство; 2) золото волос; 3) стихотворец; 4) <Есенин>; 5) слава; 6) сказки, песни, звонкие

стихи; 7) ушел за славой, принес песни, слава улыбнулась, жизнь послушна стиху, плакали под стихи / осмеяли, посмеялись над песней.

3.6.2. Напротив, до предела жизнеутверждающе звучит стихотворение Н. Тихонова «Земляки встречаются в Мадрасе» (1958), повествующее о встречах лирического «я» с «вы» и их слиянии в лирическое «мы» в ходе поездок (тема пути) по городам Индии:

Далеко остались джунгли, пальмы, храмы¹⁹ <...>
 Вечером, примчав с Цейлона прямо,
 Встретил я в Мадрасе земляка.

И земляк — натура боевая <...>
 Мне сказал: — Поедем к нам в Бхилаи, —
 Это ведь совсем недалеко.

Все равно лететь вам до Нагпура <...>

Жизнь у нас в Бхилаи неплохая...
 Право же, поехали б со мной...
 — Мне же нужно в Дели, не в Бхилаи <...>

Думал я: «Просторы полюбя,
 Мы уже встречаемся в Мадрасе,
 По делам, как дома у себя».

Золотой закат покрылся чернью,
 Вдруг и я поймал себя на том,
 Что зашел в «Амбассадор» вечерний,
 Как в давно уже знакомый дом.

Сказок край по-бытовому ожил,
 Вплоть до звезд, до трепета травы,
 Путь к нему по воздуху уложен
 В шесть часов от Дели до Москвы.

Но сердец еще короче трасса.
 Как стихи, приносим мы с собой

19 Первая строка написана Х6.

В пряный дух весеннего Мадраса
Запах рощ, что над Москвой-рекой!

Сюжет строится как приглашение земляка поехать в гости к нему в другой индийский город и последующий отказ лирического «я», компенсируемый осознанием, что во всех этих местах с иноязычными названиями советские люди чувствуют себя как дома, ибо приносят туда свои стихи (тема песни) и запахи родины.

Эксплицитное А в ходе фабульно развертывающегося диалога с В (тоже советским человеком) осознает, что их роднит еще и С — чувство, что они как у себя дома в тех городах D страны E, где они работают.

1) Даль, джунгли, полет, просторы, закат, звезды, трава, рощи, река, хорошая жизнь, пряный дух / недалеко, шесть часов, короткая трасса; 2) золотой закат, звезды; 3) натура боевая; 4) *Цейлон, Мадрас, Дели, Бхилаи, Нагпур, «Амбассадор», Москва, Москва-река*; 5) храмы, сказочный край; 6) стихи; 7) встреча, земляк, любовь к просторам, поедем к нам, как дома, знакомый дом, путь уложен, трасса сердец, приносим запах рощ.

3.6.3. Как диалог на тему о чувстве родины строится и «Китеж» А. Вертинского (1943):

Проклинали. Плакали. Вопили.
Декламировали: «Наша мать...»
В кабаках за возрожденье пили,
Чтоб опять наутро проклинать.

А потом вдруг поняли. Прозрели.
За голову взялись. Неужели
«Китеж», оживающий без нас...
Так-таки Великая? Подите ж...
А она, действительно, как Китеж,
Проплывает мимо ваших глаз.

И уже сердец людских миллионы
Ждут ее на дальних берегах.
И уже пылают их знамена
Ей навстречу в поднятых руках.

А она, с улыбкой и приветом
Мир несущая народам и векам,

Вся сияет нестерпимым светом,
Все еще невидимая вам!

Лирическое «я» не называется в тексте, но в конце II строфы проясняет речевую ситуацию прямым обращением к собеседникам: *мимо ваших глаз (вам будет и последним словом текста)*. До тех пор восемь глаголов прошедшего времени (от начального *проклинали* до *взялись*) могли пониматься как относящиеся к 3-му, а не 2-му лицу множественного числа («они»), или — тоже возможно — к инклюзивному 1-му лицу множественного числа (то есть к «мы», включающему и «вы»). Реплику собеседников лирическое «я» кратко передает как идущую от неких *нас*. А общая для «я» и собеседников родина, *Великая мать*, она же легендарный — затонувший, но не доставшийся врагу — град *Китеж*, фигурирует исключительно в 3-м лице единственного числа (*она, ее, ей, она*) и, как бы восстав со дна, завоевывает любовь всего мира (*их*). Так автор метафоризирует свой переход от эмигрантского непризнания Советской России, по-прежнему присущего его собеседникам, к воссоединению с ней.

Достаточно эксплицитное А отделяется от В — эмигрантов, противопоставляющих себя D — Родине-матери ввиду ее С1 (безнадёжной гибели), и воссоединяется с D ввиду ее С2 — оживания и С3 — с единения с E (всем миром).

1) Великая, миллионы, дальние берега, поднятые руки, народы, века, возрождение, улыбка, мир / кабаки, плач; 2) пылание, сияние, нестерпимый свет; 4) *Китеж*; 5) знамена; 6) проклятия, декламация; 7) ждущие сердца, навстречу, привет, несение мира / проклинание, проплывание мимо, невидение.

3.6.4. Последним приведу еще один текст на тему эмиграции, хотя и написанный в родных автору палестинах, — стихотворение А. Ахматовой «Данте» (1936), в котором контрапунктно совмещаются взаимоотношения лирического «я» с великим автором, а этого автора — с его литературным шедевром и его родным городом.

Он и после смерти не вернулся
В старую Флоренцию свою.
Этот, уходя, не оглянулся,
Этому я эту песнь пою.
Факел, ночь, последнее объятье,

За порогом дикий вопль судьбы.
 Он из ада ей послал проклятье
 И в раю не мог ее забыть, —
 Но босой, в рубахе покаянной,
 Со свечой зажженной не прошел
 По своей Флоренции желанной,
 Вероломной, низкой, долгожданной...

Повествование отчасти фабульно — с отсылкой к жизни и творчеству Данте и негативной версией пути (*не вернулся, уходя, не оглянулся, не прошел*). Но разворачивается оно не хронологически и перебивается эмоциональными реакциями лирического «я» и введением темы песни (*Этому я эту песню пою*). Ахматовская героиня соединяется/самоотожествляется с героем, но именно в его мучительном отказе от воссоединения с любимым, но изгнавшим его городом²⁰.

Частично фабульное восхваление эксплицитным А великого человека и писателя В (Данте) за его поступок С1 — отказ от воссоединения с его родным городом (Флоренцией), реализованный как в С2 (его реальной жизни), так и в С3 (его вымышленной ипостаси как персонажа «Божественной комедии»).

1) Флоренция / смерть, судьба, последнее объятие, босой, покаянная рубаха, вероломство, низость; 2) факел, свеча; 3) <великий поэт>; 4) <заглавие> Данте, Флоренция, «Ад», «Рай» <кантики «Божественной комедии»>; 5) ад, рай, проклятье; 6) песнь, пение, проклятье; 7) старая своя, объятие, забывание, желанная, долгожданная / невозвращение, уход, неоглядка, проклятье, непроход.

* * *

Таковы некоторые, очень пока что предварительные, соображения об одном из архисюжетов, стоящих за семантическим ореолом пятистопного хорей. Впереди — систематическое и количественно убедительное исследование соответствующего корпуса текстов, в частности с точки зрения их грамматической и просодической структуры. Речь никоим образом не идет об отмене основных положений теории семантического

20 Одним из воплощений этой мучительности, по-видимому, можно считать изменение рифменной схемы в заключительной строфе: AbAA вместо AbAb.

ореола, а скорее о расширении того спектра смыслов и их конфигураций, с которым следует подходить к анализу стихотворений, написанных Х5жмжм.

Литература

Винокур Г. Я и ты в лирике Баратынского (Из этюдов о русском поэтическом языке) // Винокур Г. Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990. С. 241–249.

Гаспаров М. «Выхожу один я на дорогу...» (5-ст. хорей: детализация смысла) // Гаспаров М. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999. С. 238–265.

Жолковский А. Так как же сделан «Ламарк» Мандельштама? // Жолковский А. Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе. М.: РГГУ, 2011. С. 367–387.

Жолковский А. Евг. Евтушенко. Портрет неизвестного в пейзаже. Ок. 1964. набросок с натуры — перо, моча, бревна, мат, 1-е л., Х5жм, 4×10 // Звезда. 2023. № 1. С. 256–273.

Левин Ю. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 464–480.

Тарановский К. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики <1963> // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 372–403.

Trunin M. Towards the concept of semantic halo // *Studia Metrica et Poetica*. 2017. № 4.2. P. 41–66.

References

Gasparov, M. (1999). 'I walk out alone upon my way...' ['Vykhozhu odin ya na dorogu...']. (Trochaic pentameter: Detailing the meaning). In: M. Gasparov, *Meter and meaning. On one of the mechanisms of cultural memory*. Moscow: RGGU, pp. 238-265. (In Russ.)

Levin, Y. (1998). Lyric poetry from a communicative point of view. In: Y. Levin, *Selected works. Poetics. Semiotics*. Moscow: Yazyki russkoy kultury, pp. 464-480. (In Russ.)

Taranovsky, K. (1963). On the relationships between verse rhythm and theme. In: K. Taranovsky, *On poetry and poetics*. Moscow: Yazyki russkoy kultury, 2000, pp. 372-403. (In Russ.)

Trunin, M. (2017). Towards the concept of semantic halo. *Studia Metrica et Poetica*, 4(2), pp. 41-66.

Vinokur, G. (1990). I and you in Baratynsky's lyric poetry (From the studies on the Russian poetic language). In: G. Vinokur, *Philological studies. Linguistics and poetics*. Moscow: Nauka, pp. 241-249. (In Russ.)

Zholkovsky, A. (2011). Once more on Mandelstam's 'Lamarck': How was it made, after all? In: A. Zholkovsky, *Confronting power figures: Essays on Russian prose*. Moscow: RGGU, pp. 367-387. (In Russ.)

Zholkovsky, A. (2023). Evg. Evtushenko. Portrait of an unknown man. Circa 1964. Sketch from nature and surroundings: pen, urine, logs, obscenities, 1st pers., trochaic pentameter, 4x10. *Zvezda*, 1, pp. 256-273. (In Russ.)