



О. Б. Маркова

СИММЕТРИЧЕСКИЕ
КОМПОЗИЦИИ
ЛИРИЧЕСКОГО
СТИХОТВОРЕНИЯ

ФОНД СОРОС-КАЗАХСТАН

О. Б. Маркова

СИММЕТРИЧЕСКИЕ КОМПОЗИЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ЖИБЕК ЖОЛЫ»
АЛМАТЫ
1996

В 1995 году Фондом **Сорос-Казахстан** совместно с Министерством образования Республики Казахстан в рамках Программы «Обновление гуманитарного образования» проводился открытый Конкурс учебников и учебно-методических пособий по гуманитарным дисциплинам для всех типов учебных заведений Республики Казахстан.

Данное издание представляет собой авторскую работу, вошедшую в число победителей Конкурса, и предлагается в качестве экспериментального учебного пособия. Фонд **Сорос-Казахстан** с благодарностью примет отзывы, а также замечания и предложения в адрес издания, проходящего апробацию в учебных аудиториях.

Спонсором Программы является известный американский предприниматель и общественный деятель **Джордж Сорос**.

КОНКУРСНАЯ КОМИССИЯ

Александр Жовтис
Сеит Каскабасов
Зауреш Ахметжанова
Рашида Зуева
Серик Абдигалиев

Маркова О. Б.

Симметрические композиции лирического стихотворения: Учебное пособие для филологических факультетов высших учебных заведений. — Алматы: Издательский дом «**Жибек жолы**», 1996. — 96 с.

ISBN-5-7667-3814-5

В предлагаемой книге общие тенденции функционирования симметрии и асимметрии в стихотворном тексте впервые являются предметом специального исследования. Предложена классификация основных видов симметрических композиций и их описание на материале конкретных поэтических текстов русских поэтов XVIII–XX веков и фольклора. Проанализирована роль асимметрических элементов в симметрических структурах.

Книга адресована преподавателям и студентам филологических факультетов университетов и педагогических вузов, учителям гимназий и лицеев. Ее материалы окажут практическую помощь при чтении и изучении курсов теории литературы и истории русской литературы, на ее основе может читаться спецкурс, проводиться спецсеминар.

© Маркова О. Б., 1996

© ИД «Жибек жолы», оформление

ПРЕДИСЛОВИЕ

Проблема симметрии в искусстве имеет не только литературоведческое, но и общенаучное значение, так как симметрия давно уже стала объектом междисциплинарных научных изысканий. Универсальный принцип симметрии (термин Пьера Кюри) обнаруживает себя и в материальном, и в духовном мире (см. работы П.Кюри, А.В.Шубникова и В.А.Копчик, И.И.Шафрановского, М.Сенешаль и Дж.Флека, П.Девиса, Г.Вейля, В.Гарднера, В.Гильде, И.М.Яглом и других). Проблема, лежащая на стыке наук и требующая синтеза наук, оказалась столь важна, что были созданы такие организации, как Международный институт симметрии в Лос-Анжелесе и Международное общество симметрии. Представители негуманитарных дисциплин нередко приводили в своих работах поэтические тексты в качестве ярких примеров проявлений симметрии на метрико-ритмическом уровне. В самом литературоведении понятие симметрии получило распространение лишь в последние годы, однако если мы обратимся к более ранним работам, то обнаружим, что по сути дела многие исследователи говорили об этом явлении, используя иную терминологию. Такие частные проявления симметрии как различные типы повторов, бинарных пар и оппозиций многократно рассматривались в работах В.Жирмунского и А.Н.Веселовского, В.Я.Проппа и Р.Якобсона, В.В.Виноградова и Д.С.Лихачева и многих других.

Активное использование общенаучного термина «симметрия» и целенаправленное изучение функционирования симметрии в художественном произведении отмечаются в литературоведении последнего десятилетия, когда появился ряд статей, посвященных анализу симметрии и асимметрии в композиции отдельных произведений (см. работы Вяч.Вс.Иванова, З.Г.Минц, Ю.К.Лекомцева, Е.Г.Мельникова, Ю.И.Левина и других), и монография Е.Эткинда «Симметрические композиции у Пушкина» (Париж. 1988).

Появление этой книги вызвано все большей интеграцией различных научных дисциплин, активизацией интереса к «закону законов» — симметрии в самых различных областях знаний и необходимостью исследования композиции лирического стихотворения, комплексное изучение которой последний раз предпринималось еще в 20-е годы В.Жирмунским.

Часть первая

СИММЕТРИЯ В СТИХОТВОРНОМ ТЕКСТЕ

В истории эстетической мысли можно отметить два основных направления в объяснении сущности красоты и гармонии как в природе (космосе), так и в произведениях искусства: 1) «пифагорейское», восходящее к античности, — во главе всего: соразмерность и упорядоченность (иначе — симметрия), обусловленные единым для всего космоса законом образующего мир Числа, и 2) «интуитивное», — подсознательное (или бессознательное) постижение неведомых закономерностей природы (панэстетические теории), экстатическое восприятие Божественной эманации, рассеянной во всем тварном мире (креационная теория). Конечно, данное разделение условно, тяготеет к синтезу, хотя встречается и в «чистом виде». Но как бы отвлеченно не понималась сущность красоты различными мыслителями, прямо или косвенно упоминалась Ее Величество Соразмерность, Царица мира Гармония, упорядоченность, иначе — симметрия, под которой в широком общенаучном смысле понимается **определенное соразмерное соотношение частей к целому и друг к другу и/или инвариантность (неизменность) структуры элемента относительно его преобразований.**

Постоянство представлений о красоте, легших в основу структуры творений и материального и духовного мира, восходит к сакральному мышлению, к архаическим представлениям человека о непрременной двойственности всего сущего, наличии подобия или противопоставления, пары и/или оппозиции. Данную особенность человеческого мышления отмечали ведущие психологи, этнографы, культурологи (В.В.Иванов, В.Тэрнер, Э.Б.Тэйлор, И.М.Дьяконов, К.Леви-Строс, В.Н.Топоров, Д.С.Лихачев). Но любая бинарная пара или оппозиция представляет собой симметричную структуру, а любая симметричная структура содержит как минимум два парных элемента (чаще — парные элементы), подобных либо противоположных. Любой микроэлемент симметрической структуры — бинарная пара, а сама бинарность либо проистекает из симметрии космических законов, либо обуславливает её.

Основные виды симметрии* физического мира функционируют и в произведениях искусства. Например такие, как: а) **зеркальная симметрия** – повторение элементов или конструкций в обратном порядке с поворотом относительно оси симметрии на 180 градусов (эффект правой и левой руки); б) **трансляционная симметрия** – линейное повторение элементов или конструкций без поворота относительно оси симметрии; в) **винтовая симметрия** – дискретное (через определенные интервалы) повторение без семантической градации; г) **спиральная симметрия** – дискретное поступательное повторение элементов или конструкций с непременной пространственной (семантической) градацией; д) **асимметрия** – нарушение симметрии, наличие в симметрической структуре «дополнительного», асимметричного элемента; е) **антисимметрия** – отсутствие симметрии.

Несмотря на то, что термин «симметрия» использовался стиховедами не часто**, отдельные проявления симметрии в стихотворном тексте достаточно хорошо изучены, ибо частными случаями симметрии являются практически все виды повторов и параллелизма, а последним, согласно М.Гаспарову, является любое «тождественное или сходное расположение элементов речи в смежных частях текста, которые, соотносясь, создают единый поэтический образ» (1, 267). Кроме того, возможен идейно-образный или тематический параллелизм (в том числе и сравнение).

Принадлежность этих явлений к симметрии не всегда четко осознается, хотя давно назрела необходимость в обобщающей точке зрения не только с литературоведческой, но и общенаучной позиции.

И прежде чем рассматривать непосредственно виды композиций, проанализируем на каких уровнях поэтического текста появляется симметрия. (Оговорим сразу, что мы имеем в виду прежде всего классический стих).

*В своей работе мы используем обозначающие виды симметрии термины в тех традиционных значениях, какие они имеют в естественных и физико-математических дисциплинах.

**Изучение функционирования симметрии в художественном произведении отмечается лишь в последние годы, когда появился ряд статей, посвященных анализу симметрии и асимметрии в композиции отдельных произведений (см. Список литературы, № 2-10) и единственная на эту тему монография Е.Эткинда «Симметрические композиции у Пушкина» (Париж, 1988).

Практически любой стихотворный текст уже визуально симметричен. Графическая (даже геометрическая) симметрия расположения каждого стихотворения на странице, его левый или (если перед нами текст на арабском языке) правый край позволяет нам маркировать текст как «стихотворный» и в том случае, если он написан на незнакомом нам языке.

При чтении мы обнаруживаем еще два ярких проявления симметрии – метр и рифму. Узнав, «почувствовав» метр, мы уже сами начинаем «укладывать» последующие строки в систему определенных повторяющихся периодов и бываем весьма удивлены, если такового не происходит, строка оказывается с непредвиденным в уже усвоенной нами схеме ударением. Наши ожидания, основанные на опыте, оказываются обманутыми, то же самое происходит при появлении холостой строки – мы словно спотыкаемся, невольно возвращаемся назад в поисках утерянной пары, «...мы производим в уме некий мгновенный перебор известных прежде и усвоенных конструкций, порождающих ритмический процесс, иначе говоря, стараемся применить правила «языка», которым владеем, к новому материалу» (11, 116).

Звуковую структуру стихотворения мы воспринимаем как ряды повторяющихся **фонетических периодов**. Изменения в комбинации этих периодов (их пропуски или наращивания) позволяют нам ощутить ритм*. Да и сам ритм, подоб-

*Мы не будем касаться в своей работе проблемы первичности метра или ритма. В первых работах по теории стиха первичность метра не подвергалась сомнению. В «Символизме» (12, 396) А.Белый писал: «Под ритмом стихотворения мы подразумеваем симметрию в отступлении от метра, т. е. некоторое сложное единообразие отступлений». В.Жирмунский понимает метр как «идеальный закон, управляющий чередованием сильных и слабых звуков в стихе», а ритм как «реальное чередование сильных и слабых звуков, возникающих в результате взаимодействия естественных свойств речевого материала и метрического закона» (13, 16). Определение В.Жирмунского оказалось самым плодотворным и точным, в дальнейшем появлялись в основном его вариации. Например, «Метр есть упорядоченное чередование сильных и слабых мест в стихе» – Гаспаров М.А. (14, 12). Иная тенденция наметилась в середине восьмидесятых годов, когда в зарубежном и советском литературоведении появилась совершенно противоположная точка зрения на метр и ритм. Так, например, М.Шапир считает, что «и метр и ритм выступают по преимуществу как тенденция, отличаясь друг от друга только своей вероятностью», «...мы считаем МЕТР знаковым, а РИТМ – не-знаковым способом выражения смысла: они образуют все оппозиции, характерные для антитезы дискретной и континуальной ипостасей текста» (15; 71, 82).

но волне, как правило, имеет свои повторы уже на уровне звукового рисунка всех строк. Опыт и повышенная чувствительность к малейшим нарушениям симметрии позволяют нам мгновенно оценить ритмическое своеобразие стихотворения, его мелодику.

Следующим элементом звуковой симметрии стихотворного текста является рифма (трансляционная симметрия – перенос и повтор определенных звуковых элементов).

Рифма в стихотворении не просто маркировка правого края строки (подобно тому, как левый край выстроен по одной линии). С одной стороны, рифма создает фонетическую симметрию, с другой, – объединяет в некое единство две или большее количество строк. Рифма создает союз слов, переключку смыслов. Именно на примере рифмы легче всего увидеть, как формальная (визуальная и/или только звуковая) симметрия переносится в смысловой план. Возникает против- или сопоставление понятий.

Рифма – микросистема, ибо она содержит больше чем один элемент. В стихотворении А.С.Пушкина «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» рифма *просит – уносит, вдвоем – умрем, воля – доля, побег – нег* не просто парные системы из двух элементов, – они имеют смысловые переключки, дополняют друг друга (рифмопара *вдвоем – умрем* даже образует вполне самостоятельное предложение, кроме того, подчеркивает тайную, недостаточно проявленную в стихотворении общность лирического героя и друга, адресата послания, – поэт говорит о **своем** решении удалиться в «обитель нег», но проблема потери бытия стоит и перед другом). Рифма заставляет нас не только сопоставлять смысловые значения составляющих ее слов, но и возвращаться мысленно к прочитанным строкам, воспроизводить их, обнаруживая скрытые переключки всех уровней*. И обнаруживать новые параллелизмы, в том числе, и фонетические.

*Иногда рифменный ряд оказывается настолько самодостаточным, что легко «прочитывается» не только основная тема, но и сюжетное развитие стихотворения. Так, рифмы стихотворения Евг.Евтушенко «Поздравляю вас, мама, с днем рождения вашего сына...» образуют следующую цепочку: *сына – сильно, неприбранный – неприбыльный, туманно – мама, ни богатства – не бояться, и чирикание – и чернильницу, пробудите – проводите*. Все ключевые слова стихотворения вынесены в конец строк.

Кроме того, в рифме воспринимается и графическое подобие (это относится в основном к современной рифме, обладающей часто сходством не конечных слогов, а слов в целом). Рифма может обладать не только звуковой, но и визуальной симметрией.

В основе рифмы лежит бинарность. Два минимальных элемента рифмы образуют некую соотносящуюся пару (и следовательно, относительную целостность и «обособленность»). «Процесс со- и противопоставления, разные стороны которого с различной ясностью проявляются в звуковой и смысловой гранях рифмы, составляет сущность рифмы как таковой. Природа рифмы — в сближении различного и раскрытии разницы в сходном. Рифма диалектична по своей природе» (16, 74). Практически в таких же отношениях со- и противопоставления находятся члены любой бинарной пары или оппозиции.

Рифма — одно из несомненных и наиболее привычных проявлений симметрии в стихотворном тексте, она подчеркивает целостность и завершенность поэтического произведения, его относительную обособленность и самостоятельность. В то же время рифма часто «отсылает» читателя к иным текстам (если перед нами знакомая, часто употреблявшаяся или присущая какому-либо автору, использовавшаяся в известном произведении рифма), создает систему корреспондирующих строк и произведений, помогает включить стихотворение в более обширный поэтический контекст.

Холостой стих, напротив, обнаруживает условную незавершенность текста, его «двойное дно». Второй член «рифмы» не просто не существует — он словно не выявлен, остался в иной плоскости, в ином измерении, «сигнализирует» об ином смысле. Поэтический текст «расслаивается», его вторая (или третья, четвертая и т. д.) часть остается вне нашего зрения, но она подразумевается, читатель оказывается вовлеченным в систему корреспондирующих миров, из которых лишь первый доступен непосредственному восприятию, постижение остальных требует определенных усилий, но так как число их не ограничено, то и текст приобретает бесконечную перспективу, он лишь в наиболее доступной нам форме завершен и конечен.

Это относится не только к стихотворениям с холостыми строками, но последние наиболее ясно демонстрируют се-

мантическую многофункциональность элементов стихотворного текста.

Так, в стихотворении Г.Державина «К лире» («Звонко-приятная лира...», 1798), посвященном П.А.Зубову, строфы содержат по пять строк (ААввХ), пятый, асимметричный стих — холостой*. Графически этот стих также выделен — сдвинут вправо:

*Звонкоприятная лира!
В гревни златые дни мира
Сладкою силой твоей
Ты и богов, и царей,
Ты и народы пленяла. (17, 103).*

Пятый стих приковывает внимание читателя, усиливает паузу между строфами, несет большую семантическую нагрузку. Последнее слово в стихе и, тем более, в строфе всегда особо значимо. (Недаром К.Чуковский советовал в стихотворениях для детей слова — главные носители смысла всей фразы ставить в конце стиха, так как благодаря рифме такие слова привлекают особое внимание ребенка).

Если последнее слово к тому же — холостой стих, его значимость многократно увеличивается, ибо оно нарушает цельную симметричную рифменную структуру стихотворения. Какова же функция подобных строк? К проблеме асимметрии мы вернемся ниже, в данном случае обратимся снова к Г.Державину. Естественно, что наибольшее внимание читателя привлечет последний стих последней строфы, конечная точка:

*Кто сей любитель согласья?
Скрытый зиждатель ли счастья?
Скромный смиритель ли злых?
Дней гражданин золотых,
Истый любимец Астреи! (17, 104).*

Последнее слово (и к тому же холостой стих) последней строфы — «Астрея». Под Астреей, богиней справедливости, Г.Державин подразумевал Екатерину II. Поистине королевская концовка!

*О семантике пятистиший см. статью А.М.Антиповой «Пятистрочье: структура и семантика» (18).

Единичный холостой стих может появиться в середине большой строфы или астрофического текста. Подобное использование холостого стиха мы видим в «Медном всаднике» А.С.Пушкина:

*Погода пуще свирепела,
Нева вздучалась и ревела,
Котлом клопоча и клубясь,
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась. Пред нею
Все побежало, все вокруг
Вдруг опустело – воды вдруг
Втекли в подземные подвалы,
К решеткам хлынули каналы... (19, 386–387).*

Строка «*На город кинулась. Пред нею...*» не имеет пары. И в то же время именно в ней сконцентрировано наибольшее эмоциональное напряжение отрывка. Нева вырывается из плена берегов, стихия освобождается, слабый человек обречен. Экспрессивность стиха усиливает и перенос. Первая часть стиха «*На город кинулась...*» отсылает к предыдущим строкам – «Нева» кинулась «*как зверь остервенясь*». Вторая часть «*Пред нею...*» требует дальнейшего прочтения фразы. Наивысший драматизм в смысловом плане сочетается с определенными формальными отступлениями: симметричность стиха разрушается, стих не имеет пары (последнее слово не имеет звукового эквивалента), кроме того, стих «разламывает» анжамбеман.

Иногда строфа словно бы распадается на две части – симметричную и несимметричную, рифмованную и нерифмованную. Конечно, нельзя сказать, что строки подобных **строф совершенно несимметричны**: они сопоставимы по метрической схеме. Но два холостых стиха в конце строфы «ломают» фонетическую установку на симметрию, читатель поневоле уже ожидает появления рифмующегося члена, восприятие стихотворения словно бы замедляется, строки произносятся с большим вниманием и к интонации, и к смыслу. Это довольно редкий тип строфы «затрудненного произношения», он использован, например, в таких стихотворениях, как «Павлин», «Пчела», «Нина», «Полигимнии» Г.Державина (последнее стихотворение состоит из семи-строчных строф, три последних стиха – холостые); «Что

ты, голубчик, задумчив сидишь...» А.Фета; «Стилисты» Саши Черного*. Возможны различные варианты размещения холостых стихов внутри строфы, но мы здесь говорим лишь о конечных.

Строфическая разбивка стихотворного текста чаще всего тоже носит симметричный характер. Для строфы характерно внутреннее и внешнее корреспондирование – между стихами внутри строфы и между самими строфами. Строфа усиливает «правильность» структуры стихотворного произведения, создает еще один уровень параллелизмов.

В.М.Жирмунский определил строфу как «единицу метрической композиции, состоящую из ряда стихов, расположенных по известному закону и повторяющихся в том же порядке» (13, 444). Через несколько десятилетий М.А.Гаспаров дал практически тождественное определение: «Строфой называется группа стихов, объединенных схемой чередования размеров и/или окончания рифм, правильно повторяющихся на протяжении всего стихотворного текста» (14, 17). И тот и другой исследователь подчеркивает: «в том же порядке», «правильно повторяющиеся на протяжении всего стихотворного текста». И В.Жирмунский, и М.Гаспаров в своих работах, конечно же, оговаривают существование в пределах одного текста строф, написанных разными размерами, и строф с отличной рифмовкой... Такие строфы достаточно часто встречаются в поэзии XX века. Но в основополагающем определении эти случаи не зафиксированы.

Чем можно объяснить подобную «забывчивость»? Ориентацией на «классическую» форму стихотворного текста, допускающую лишь идентичную форму строф? Или же признание подобных отрезков стихотворения «не совсем строфами»? Многие исследователи, например, В.Е.Холшевников, вообще называют нетождественные строфы **строфоидами**, т. е. строфоподобными, и считают подобную форму

*В качестве иллюстрации приведу первое четверостишие из стихотворения А.Фета:

Что ты, голубчик, задумчив сидишь,
Смотришь – не смотришь, глядишь – не глядишь?
Утро давно, а в глазах у тебя,
Я посмотрю, и не день и не ночь. (20, 167)

переходной к нестрофическому стиху (21,30). Кстати, термин «строфоид» используется еще и для обозначения строфы «условной», вычленяемой по синтаксическим и семантическим признакам из нестрофического (монострофического) текста или внутри большого фрагмента поэтического произведения*.

Таким образом, за строфами не признается право на несимметричность**. Первая строфа стихотворения является своеобразным «эталоном» подобно тому, как первые стихи определяют метрическую модель, и читатель вправе ожидать, что и за первой строфой последуют структурно тождественные «отрывки». Строфика создает еще один уровень мерности стиха, образует композиционный ритм. Появление нетождественных строф «ломает» общий ритмический строй произведения, разрушает ожидания читателя, создает трудности восприятия и, как следствие, требует особой художественной обоснованности.

Однако необходимо учитывать и установку автора: является ли для него выделенный пробелами кусочек текста строфой или фрагментом. Например, на фоне идентичных симметрических строф единичная строфа с наращенным дополнительным стихом приобретает особую семантическую значимость, играет важнейшую композиционную роль. И в таком случае вряд ли можно говорить, что перед нами переходная форма к нестрофическому стиху.

В стихотворении Н.А.Некрасова «Смолкли честные, доблестно павшие...» три строфы; две первые – симметричны (A' B' A' B'), третья же содержит дополнительный, пятый стих (A' B' A' B' B'):

*Смолкли честные, доблестно павшие,
Смолкли их голоса одинокие,
За несчастный народ вопиявшие,
Но разнужданы страсти жестокие.*

*Е.Г.Эткинд, например, называет строфоидами такие формы, как «элегический дистих или его рифмованный аналог – александрийский стих. И тот и другой в русской поэзии представляют собой регулярно повторяющиеся двустопиши шестистопника...» (22, 120).

**Это утверждение касается, опять-таки, классического русского стиха. В старофранцузском эпосе использовалась тирада – строфа, состоящая из неопределенного числа (от 7 до 35) десятисложных стихов с ассонансами.

*Вихорь злобы и бешенства носится
Над тобою, страна безответная.
Все живое, все доброе косится...
Слышно только, о ночь безрассветная!*

*Среди мрака, тобою разлитого,
Как враги, торжествуя, скликаются,
Как на труп великана убитого
Кровожадные птицы слетаются,
Ядовитые гады сползаются... (23, 339).*

Стихотворение является откликом на казнь коммунаров после поражения Парижской коммуны, написано между 1872 и 1874 годами.

Последний, наращенный стих третьей строфы усиливает экспрессивность всего стихотворения. Во всем произведении сквозит характерное для лирики Н.А. Некрасова чувство боли и скорби за родину (это стихотворение было посвящено коммунарам, но после суда над народниками получило как бы своеобразную переадресовку).

Попробуем убрать конечный стих – получится «*Как на труп великана убитого/ Кровожадные птицы слетаются...*» Красивая метафора, точный образ... Но появляется еще один стих, и мы видим уже не просто торжество нечисти над поверженным противником, но и ощущаем безвыходную скорбь автора, его отчаяние. Добавлено еще одно определение – «*ядовитые гады*» – и в то же время появилось ощущение недосказанности, словно горло перехватило, остановилось дыхание...

Это подчеркивает и усиленная симметрия 4-го и 5-го стихов третьей строфы, ритмически и синтаксически абсолютно тождественных:

Прилагательные	Существительные	Глаголы движения
кровожадные	птицы	слетаются
ядовитые	гады	сползаются

Образ становится более глубоким, развернутым. Лексическая, грамматическая, синтаксическая, ритмическая симметрия способствует нагнетению особого настроения стихотворения – гнева и боли. Столь идентичное повторение словно бы «невольно» выказывает силу чувств поэта. Кроме того, последняя особо насыщенная симметричными элементами строфа является в то же время асимметричной в стихотворении, это усиливает ее композиционную значимость, подчеркивает ее роль*. И конечно же, такую строфу нельзя назвать «нестрофой» – ибо это строфа, но со специфической функцией в композиции стихотворения и оттого несколько иной формы. Подобное «нарушение» носит чисто функциональное, композиционное значение.

Синтаксические структуры стихотворного текста также весьма часто параллельны, несомненно, в этом сказалось влияние русской народной поэзии**. В некоторых случаях и вся художественная образность текста строится на основе синтаксического параллелизма. Так, знаменитое стихотворение В. Хлебникова

*Когда умирают кони – дышат,
Когда умирают травы – сохнут,
Когда умирают солнца – они гаснут,
Когда умирают люди – поют песни, (24, 75),*

полностью построено на сопоставимых параллельных рядах. Каждый стих соотнесен с предыдущим или последующим и по горизонтали и по вертикали. Анафорическое начало каждого стиха определяет ситуацию: время (*когда*) и состояние (*умирают*). Каждый стих – итог, завершение жизни, в которой есть два важнейших момента: неосознанный, подневольный – рождение и ожидаемый, неизбежный, итоговый – смерть. «Зафиксированный», продленный момент смерти – умирание – передан сочетанием «*когда умирают*». Это итог жизни и оправдание жизни. Четыреж-

*Ср., например, стихотворение И. Анненского «Тридцать строк».

**См. работу А.Н.Веселовского «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля». Роли синтаксических конструкций в стихотворении посвящена обстоятельная работа И.И.Ковтуновой «Поэтический синтаксис».

ды повторенное «когда умирают» роднит, ставит в единую ситуацию всех, находящихся в этом состоянии. Мы воспринимаем стихотворение и графически словно в двух (горизонтальной и вертикальной) плоскостях:

Когда умирают

|
кони — дышат
|
травы — сохнут
|
солнца — они гаснут
|
люди — поют песни

Кони, травы, солнца, люди — словно четыре столба, держащих землю, основа мироздания, главные его субъекты... Их родство позволяет их сравнивать. И каждый стих однороден синтаксически, лексически. Ритмически строки разбиты попарно: 1—2, 3—4, благодаря чему ближе всего к людям (не столько даже по расположению в стихе, но ритмической выделенностью) солнца. Но и они — гаснут, а люди — поют песни, словно отвергая смерть, оставляя после себя (или вместо себя) нечто бессмертное — слова и музыку. Это бесстрашие или бессмертие людей, способность к вечному творчеству выделяет их в какой-то степени, но в то же время они слиты воедино, слиты вовеки с лошадьми и травами, с звездным светом. Это подчеркивается и единым расположением в стихе (вертикальный столбик) и единым итогом — умиранием.

Стихотворений, построенных практически на основе одной синтаксической конструкции, немного, но в целом синтаксический параллелизм является одной из древнейших традиций поэзии, и — очередным проявлением симметрии*.

Таким образом, можно сделать вывод, что воспитанный в традициях русской классики и фольклора (содержащего множество симметричных, параллельных структур) читатель **ожидает** проявлений симметрии в тексте, маркированном им с первого взгляда в качестве стихотворного. И потому можно говорить о **суггестивности симметрии** в стихотворном тексте и для читателя, и для творца.

*О влиянии особенностей русского языка на образование параллельных структур в поэзии см.: Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии (25, 462—482).

Читатель ждет, что за заданным первыми строками метром последуют строки с аналогичным размером, что конечные в стихе слова образуют краесогласие, что метрический рисунок будет непременно иметь повторяющиеся элементы, что за первым четверостишием последует второе. Текст определен как стихотворение, симметрия в нем суггестивна. И помимо этого «внешнего» слоя восприятия существует и «внутренний» — мгновенное соотнесение данного текста с другими, уже прочитанными.

Иногда сопоставимость различных произведений разных авторов столь велика, что всю полноту смысла можно постичь только в их взаимосвязи. Некоторые исследователи объединяют группу подобных текстов понятием «сверхтекста». Интересны в этом отношении размышления И.Г.Торсуевой, проводшей трехуровневый (уровень сюжета (понимания), смысла (осмысления) и мифа (проникновения)) анализ стихотворений «Я помню чудное мгновенье...» Пушкина, «К. Б.» («Я встретил вас — и все былое...») Тютчева и «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...» Фета. Глубинные пласты смысла двух последних стихотворений обнаружили только в процессе комплексного анализа, все три стихотворения, по мнению автора, представляют собой вариации одного субъективного душевного переживания — возврат способности к творчеству, воспроизводят одну и ту же мифологическую ситуацию — явление Музы (26). Подобные параллельные соотнесения возникают в процессе чтения практически любого поэтического произведения. Анализ метасвязей различных произведений и исследование проблем сверхтекста не входят в задачу данной работы, но хотя бы упомянуть об этой скрытой системе взаимопроникновения и взаимоотражений необходимо.

Изначально симметричный вид стихотворения уже сам по себе порождает установку на обязательную симметрию в тексте. Следовательно, мы можем говорить об особенностях стихотворной речи вообще, о симметрии как непременно

*Понятие «сверхтекст», как нам кажется, имеет более широкое значение — совокупность всех текстов. И.Г.Торсуева предполагает несколько различных «ступеней» этого понятия, но в таком случае возникает терминологическая неопределенность.

ном условии стихотворного текста. И потому необходимо коснуться специфики поэтической речи, определения стиха и прозы.

И метр, и рифма, и строфа, и синтаксис являются частными проявлениями симметрии в стихе. Можно ли сказать в таком случае, что они и обуславливают симметричную структуру стихотворения? Отнюдь, ибо «не метр (ритм) или рифма рожают стих, а наоборот, сущность стиха в целях своего проявления требует появления метра, рифмы или какого-то другого сигнала» (27, 9).

В чем же состоит сущность стихотворной речи? И какова в ней роль симметрии? Практически все исследователи в основе структуры стихотворной речи видят **систему повторов**. В прозаическом тексте также возможны различные типы повторов, но они не носят регулярного характера, не распространяются на произведение в целом. Исключение составляют стихотворения в прозе и ритмическая проза (по поводу последней существует немало разноречивых мнений), но и в этих маргинальных жанрах повторы, различные типы параллелизмов редко образуют целостную систему.

Данное М.А.Гаспаровым определение стиха: «Стих – художественная речь, фонически расчлененная на относительно короткие отрезки (каждый из них также называется стихом), которые воспринимаются как сопоставимые и соизмеримые» (1, 423) весьма неполно, в нем отмечаются столь сущностные особенности стиха, как сопоставимость и соизмеримость, однако не подчеркивается **системность** этих сопоставлений и ее признаки.

Следует добавить и неперенное эмоциональное напряжение текста. (Интересно, что эмоциональная нестихотворная речь тоже ориентирована на повтор).

Поэтому наиболее полным нам представляется определение Г.Н.Токарева: «стих в отличие от прозы есть такая форма организации словесного материала, в которой присутствует легко различимый сигнал, указывающий на то, что в данном тексте метаграмматические связи между языковыми единицами становятся регулярными, системными и сущностными» (27, 9). Такими сигналами Г.Н.Токарев называет мерность текста, графику, рифму и любые другие элементы стиха, повторяемость которых системна («не менее

пары эквивалентных метаграмматических способов организации текста» (27, 9).

Но, как нами сказано выше, все перечисленные «сигналы» являются проявлениями симметрии в тексте, и кроме того, симметрия всегда уже сама по себе система, ибо содержит не менее пары элементов, находящихся в определенном стабильном соотношении.

Таким образом, можно сказать, что воспитанный в традициях русской классики и фольклора (содержащего множество симметричных, параллельных структур) читатель ожидает проявлений симметрии в тексте, маркированном им с первого взгляда в качестве стихотворного. И потому можно говорить о **суггестивности симметрии в стихотворном тексте** и для читателя, и для творца.

Стихотворный текст, в отличие от прозаического, **непреренно содержит в своей структуре семантически обоснованные элементы симметрии**. И одной из основных отличительных черт стиха является «избыточность» симметрии, проявляющейся на различных уровнях (прежде всего, визуальном и звуковом).

Часть вторая

СИММЕТРИЧЕСКИЕ КОМПОЗИЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Любые «формальные» элементы стихотворного текста, наряду с образно-тематической системой, являются неотъемлемой частью композиции стихотворения. «В поэзии все без исключения оказывается содержанием, каждый, даже самый малый элемент формы строит смысл, выражает его: размер, расположение и характер рифм, соотношение фразы и строфики, соотношение гласных и согласных звуков, длина слов и предложений, и многое другое (...). Всякое, даже малое изменение формы неминуемо влечет за собой изменение поэтического содержания» (22, 69). Это утверждение Е.Г.Эткинда представляется бесспорным, ибо в поэзии действительно «форма есть форма содержания» (28, 408).

Симметрия же, проявляясь на всех уровнях стихотворного текста как формальный (но всегда семантически значимый) признак, в некоторых случаях становится основным организующим принципом произведения.

В основе композиции* многих стихотворений лежат различные виды симметрии или их совокупность, и выявление функции и значимости симметрической композиции в каждом определенном тексте помогает глубже интерпретировать произведение, познать через форму красоту и глубину содержания.

*Композицией мы называем определенную упорядоченность элементов стихотворного произведения, взаиморасположение и взаимодействие этих элементов на всех уровнях текста, его формальную и семантическую структуру.

ТРАНСЛЯЦИОННЫЕ КОМПОЗИЦИИ

На уровне стиха или одной строфы чаще всего встречается **трансляционная симметрия** (линейное повторение элементов или конструкций). Этот свойственный и русской народной, и классической поэзии прием «нагнетения» определенного эмоционального состояния с помощью перечисления или повторения имеет не только словесные, но и психологические истоки. На подобном приеме строятся заговоры, заклинания. Многократные отрицания или подтверждения в одинаковых синтаксических конструкциях создают эффект внушения, неизбежности предрекаемого события. Происходит как бы мистическое предугадывание всех возможных событий или, напротив, вызывание: «А будет заговор ничем не порушим: ни водою, ни землею, ни огнем, ни аером, ни словом, ни духом» (29, 71).

Многократное повторение отрицательных структур — «ни тем, ни тем, ни тем» должно обеспечить крепость заговора, его непреложность. И, конечно, предусмотреть все возможные напасти. Максимилиан Волошин в «Заклятье о Русской земле» (30, 188–189) использует такой же прием:

Чтобы мы его — Царство Русское
В гульбе не разгуляли,
В пляске не расплясали,
В торгах не расторговали,
В словах не разговорили,
В хвастне не расхвастали!

Слову всегда приписывалась таинственная могущественная сила, способность творить миры («Солнце останавливали словом, / Словом разрушали города»), повторенное слово тем более обладало волшебной силой (в сказках всех народов мира волшебные слова, заклинания, переносящие людей с места на место или превращающие их в животных и вещи, непременно произносились несколько раз — чаще всего трижды).

Любое поэтическое произведение в глазах его творца и в глазах почитателя так же обладает магической силой (хотя бы — чаровать и пленять). И имея столь плодотворные ис-

точники, как древнерусские заговоры и песни с их многочисленными ритмическими повторами и архаические библейские параллелизмы, поэзия не могла отказаться от столь благотворного, эмоционально насыщенного приема, как линейное повторение элементов или конструкций.

*...Ни ласточкой, ни кленом,
Ни тростником и ни звездой,
Ни родниковой водой,
Ни колокольным звоном –
Не буду я людей смущать... (31, 197).*

Анна Ахматова, **убеждая, уверяя**, использует форму заклинания и получает эффект мистического заклатья, неизменного слова.

Анафорические единоначалия стихов также представляют собой трансляционные структуры (к анафорическим началам **строф** обратимся позже). Здесь вновь срабатывает эффект усиления и нагнетания крайнего эмоционального напряжения. Именно таким образом построена первая часть клятвы Демона:

*Клянусь я первым днем творенья,
Клянусь его последним днем,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством.
Клянусь паденья горькой мукой,
Победы краткою мечтой;
Клянусь свиданием с тобой
И вновь грозящею разлукой... (32, 65).*

Такие конструкции имеют и несомненное ритмообразующее значение.

Но в некоторых случаях трансляционная симметрия распространяется не просто на отдельные элементы стихотворения, а на весь текст в целом. Стихотворение состоит из двух или более частей, имеющих в основном единую конструкцию и четко выделенные повторяющиеся элементы.

Так, в стихотворении Н.Тэффи контраст между событием (вернее, **духовным актом**) и реакцией на него составляет внешний каркас обеих строф:

*Он ночью приплывет на черных парусах,
Серебряный корабль с пурпурною каймою!*

*Но люди не поймут, что он приплыл за мною,
И скажут – «Вот луна играет на волнах»...*

*Как черный серафим три парные крыла,
Он вскинет паруса над звездной тишиною!
Но люди не поймут, что он уплыл со мною
И скажут – «Вот она сегодня умерла»... (33, 112).*

И первая и вторая строфа имеют сходное строение:

	I строфа	II строфа
1 стих	прибытие корабля	характеристика корабля
2 стих	характеристика корабля	отплытие корабля
3 стих	реакция людей, непонимающих происходящее	реакция людей, непонимающих происходящее
4 стих	словесная оценка, данная этими людьми	словесная оценка, данная этими людьми

Ритмически строфы абсолютно идентичны (шестистопный ямб с пиррихием во второй и пятой стопе, за исключением 3-го стиха, в котором пиррихий только во второй стопе, и цезурой после третьей стопы, рифмовка аВВа, сВВс).

Велика и фонетическая симметрия строф, что, впрочем, обусловлено повторяющейся лексикой и проходящей через обе строфы рифмой на -ою (с предшествующей сонорной «н» или «м»: *каймою – мною – тишиною – мною*). Опоясывающая мужская рифма строф не одинакова, но в обоих случаях ударной гласной является а.

3-й и 4-й стихи строф в первом полустиишии содержат идентичные конструкции:

*Но люди не поймут, что он... мною
И скажут – «Вот... »...*

Но и вводимые в эти конструкции различные слова образуют внутренние фонетические корреспондирования: *приплыл – уплыл, луна – она*.

Первые два стиха строф также имеют лексические и семантические соответствия: *Он – Он, на черных парусах – как черный серафим, ночью – над звездной тишиной, паруса – три парные крыла*. В стихах чувствуется явное преобладание звуков «р», «п», «н»:

ОН Ночью ПРИПлывет На чеРНых ПаРусах,
СеРебРяНый коРабль с ПуРПуРНою каймою!

Как чеРНый сеРафим тРи ПаРНые кРыла,
ОН вскиНет ПаРуса Над звездНой тишиНою!

Кроме того, первый и второй стихи обеих строф стихотворения представляют собой ирреальный план, а третий и четвертый – реальный. Таинственный корабль – серебряный с пурпурною каймою, цвета тоги, так одевались избранные в древнем Риме, но в таких же серебряных одеяниях с каймою изображали ангелов на иконах. Возникающие в первых строках стихотворения ассоциации подкрепляются первым стихом второй строфы – корабль подобен черному шестикрылому серафиму, черному, ибо он вестник смерти, но все же – серафиму, ибо смерть оказывается не небытием, а отплытием в неведомую страну. И в этом великом противоречии **смерть – иная жизнь** заключен основной идейный пафос стихотворения. Люди, окружающие лирическую героиню, не смогут увидеть приплывший за ней парусник, для них таинство умирания будет лишь игрой лунных лучей на воде, люди не поймут ухода героини в иную страну, в иные воды, для них будет существовать лишь факт смерти. Они не способны заглянуть за полог бытия и увидеть корабль, – не выросшую ли за эпоху христианства лодку Харона?, – ибо они обрекли себя на заведомое невидение, духовную пустоту. Стихотворение написано в будущем времени, лирическая героиня еще здесь, но уже внутренне готова к неизбежному уходу, ее глаза уже открыты, это глаза поэта, прозревающие невидимое и ощущающие неслышимое.

Идентичные конструкции позволяют усилить дважды повторяющуюся ситуацию скрытого конфликта между происходящим и его неадекватной оценкой. Во второй строфе внутреннее напряжение, несколько скрываемое мелодичностью стиха (одинаковая ритмика строф создает

впечатление медленного и постоянного движения волн, вечного непрекращающегося действия), возрастает, достигает своего апогея в последней строке, вернее, в последнем слове. Структура стихотворения позволяет максимально выразить идею автора, кроме того, «двухчастное» строение заставляет читателя вернуться к первой строфе и осмыслить ее заново, текст требует не меньше двух прочтений или двойного внутреннего созерцания.

Мы можем сказать, что в основе композиции этого стихотворения, состоящего из двух частей, имеющих приблизительно идентичные синтаксическую, грамматическую и ритмическую конструкции и подразумевающих непременно сопоставление, лежит принцип трансляционной симметрии.

Как мы уже говорили выше, трансляционной симметрией называется линейный (без поворота на 180 градусов, как в зеркальной симметрии) повтор элементов или конструкций. Законом трансляционной симметрии подчиняется любой орнаментальный рисунок, она присутствует в строении растений и в организации многих материальных структур, в математических формулах и физических явлениях. Повторяемость позволяет единичному элементу стать частью некой общности, системы; его строение осмысливается в таком случае не как случайное, а как единственно закономерное и необходимое в данной ситуации и для выражения данной значимости. Повторяющиеся конструкции заставляют пристальнее вглядываться в отличные элементы и постигать красоту вариаций и игру смыслов. Трансляционная симметрия, являясь основным композиционным принципом какого-либо поэтического текста, позволяет с помощью идентичных конструкций сопоставлять или противопоставлять ситуации или явления, размышления и наблюдения, усиливать идейное и эмоциональное напряжение произведения, подчеркивать красоту и многообразие возможностей формы и, как и все остальные виды симметрии, служит одним из способов художественной выразительности текста.

Но еще чаще в основе композиции лирического стихотворения лежит не просто сопоставление, а сравнение. И не всегда сравнение сопровождается идентичными формальными конструкциями стиха, чаще это происходит только на уровне образного строя.

Сравнение своими истоками уходит далеко вглубь культуры, это одна из древнейших форм художественной образности. В русской народной поэзии (да и в творчестве всех народов мира) события человеческой жизни сравниваются с явлениями природы («Ах, кабы на цветы не морозы, / И зимой бы цветы расцветали, // Ох, кабы на меня не кручина, / Ни о чем бы я не тужила...» (34, 219), человека с животным или растением («Где ты, совушка, жила, / Где ты, вдовушка, была?» (34, 152). Предпочтение в таких случаях отдавалось «очеловеченной» части (35), но аналогии с миром природы были необходимы для того, чтобы «оправдать» существование именно таких человеческих чувств и поступков: природа, космос существуют вечно, полны неизвестных, могущественных сил, организованных по неведомым законам. Сравнивая события человеческой жизни с природными явлениями, подчиняя, таким образом, человеческое бытие законам высшим, неизвестные авторы мгновенно включали описываемые события в общевселенское существование. Но была и вторая, не менее важная цель — в сознании человека явления природы уже имели определенную эмоциональную окраску, упоминание о многих из них **автоматически** вызывало у слушателей определенное настроение («То не вьюга вьется-завивается, / То по милу другу убивается...»), которое **переносилось** на второй член сравнения — уже относящийся к человеку.

Сравнение является одним из самых эффектных художественных приемов, активно используемых в художественной литературе и прежде всего — в поэзии. «Ценность сравнения как акта художественного познания в том, что сближение разных предметов помогает раскрыть в объекте сравнения, кроме основного признака, также ряд дополнительных признаков, что значительно обогащает художественное впечатление. Сравнение может выполнять изобразительную, (...) выразительную функции или совмещать их обе» (1, 418). Сравнение лежит и в основе самого распространенного в литературе тропа — **метафоры**.

Но в некоторых случаях сравнение, так же как и трансляционная симметрия, становится основным композиционным принципом. Текст в таком случае разделен на две основные, не обязательно равносложные части, уподобляемые друг другу (обычно вторая часть уподобляется первой, реже — наоборот).

Стихотворений с подобной композицией довольно много у самых разных поэтов. Это, например, один из любимейших приемов М.Лермонтова: «построение стихотворения на основе развернутого сравнения вообще характерно для лирики Лермонтова» (36, 441). «Поэт», «Русская мелодия», «К...» («Не привлекай меня красой»), «Утро на Кавказе» и многие другие стихотворения поэта имеют двухчастную структуру. В стихотворении 1830 года «Нищий», первая часть состоит из двух строф (8 стихов), а вторая (вдвое меньше) — из заключительной строфы (4 стиха). В первой части, имеющей самостоятельное художественное значение, казалось бы, отсутствует непосредственно лирический герой, перед нами нравственно-психологическая зарисовка, но полученный моральный «шок» переносится на вторую часть, поэт подчеркивает единство эмоционального состояния.

*У врат обители святой
Стоял просящий подаянья
Бедняк иссохший, чуть живой
От глада, жажды и страданья.*

*Куска лишь хлеба он просил,
И взор являл живую муку,
И кто-то камень положил
В его протянутую руку.*

*Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою;
Так чувства лучшие мои
Обмануты навек тобою! (37, 161).*

Вторая часть стихотворения (мы имеем в виду не **формальное** деление на части, ибо в таком случае у нас было бы, соответственно количеству строф, три части, а образно-тематическое) непонятна без первой: «Так я молил...», «Так чувства... Обмануты...» Как? Куда отсылает нас автор? Какое эмоциональное настроение он подразумевает? Ответ в первой части, содержащей законченный художественный образ. Но в подобных композициях смысловая несамостоятельность второй, как правило, более «интимной» части, вовсе не обязательна, она также может обладать собственным художественным бытием. Важнее другое — глубина и

сущность чувства познаётся с помощью развернутой или ожившей метафоры. Обе части стихотворения дополняют друг друга и одинаково необходимы друг другу.

Мы не хотим сказать, что подобные композиции имеют симметричное строение. Если первую часть обозначить как А, а вторую как В, то нельзя сказать, что $A=B$ или хотя бы $A \approx B$, нет, скорее: $A \leftrightarrow B$. В нашу задачу не входит разработка теории метафоры, но для данного, называемого нами **метафорическим**, вида композиции представляется довольно верным суждение Эрла МакКормака о природе метафоры: «Метафора предполагает определенное свойство между свойствами ее семантических референтов, поскольку она должна быть понята, а с другой стороны, — несходство между ними, поскольку метафора призвана создавать некоторый новый смысл, то есть обладать суггестивностью» (38, 359). И далее: «метафора рассматривается не только как семантический процесс, но и как основополагающий когнитивный процесс, без которого было бы невозможно получение нового знания» (38, 381). Эрл МакКормак в основном исследует лингвистический аспект метафоры, но его замечание верно и для нашей «развернутой», ожившей метафоры. Взаимодействие двух частей стихотворения, одна из которых кажется нам иллюстративной, а другая переносит полученный эмоциональный опыт на новое рассуждение или чувство, порождает новый, невидимый ранее смысл, которого не было бы в разобщении этих частей. Тонкая, невидимая нить, протягиваемая поэтом между двумя сходными, а чаще, напротив, на первый взгляд совершенно непохожими, разнородными явлениями, позволяет высвободиться тайному, спрятанному за привычными ликами вещей смыслу. Но любая взаимосвязь, закрепленная поэтическим текстом, становится более чем случайной игрой воображения одного человека, она превращается в некую художественную систему, она создает, уже навсегда, вечное корреспондирование, быть может, не связуемых раньше образов или идей. И потому можно говорить о связи подобных структур с природой бинарности. Два соединенных волей поэта переживания, два настроения, два элемента, а между ними — миры смыслов.

Дональд Дэвидсон назвал метафору грезой, сном языка (39, 173). И не является ли художественное творчество, в ко-

тором так сильны проявления бессознательного и которое строится часто по неведомым нам, но быть может, всеобщим космическим законам, грезами сознания?

Сопоставление двух частей при метафорической композиции нельзя назвать непосредственным проявлением симметрии. Но вот отражение одной части в другой, о котором пойдет речь ниже, является ее несомненным признаком.

II

ЗЕРКАЛЬНЫЕ КОМПОЗИЦИИ

«Отражение — наиболее известная и часто встречающаяся в природе разновидность симметрии» (40, 15). Для человека эффект отражения связан прежде всего с **зеркалом**, будь то зеркало чистой, спокойной воды, зеркало отполированного металла или покрытого амальгамой стекла, да и главного зеркала (зерцала) — зрачка глаза. Существующий мир всегда двояк — это он сам в его реальности и его постигаемое отражение. Вернее, постижение всегда происходит посредством отражения. И отражение это никогда не единственно — оно, в свою очередь, дробится на множество других отражений, расплескивается в иных зеркалах, неуловимо искажаясь и изменяясь. Да и одно из наиболее распространенных определений искусства как отражения жизни страдает той же изменчивостью: отражение всегда «наоборот», правое в нем становится левым, а левое — правым. Отражение никогда не адекватно, иначе — слепок, отражение в свою очередь — отражаемо, и так — до бесконечности, и перед нами — множество корреспондирующих миров (или **замирье** по отношению к «нашему» миру). Отражение усваивает законы отражаемого, но — в зеркальном виде, и в результате — живет по своим, зазеркальным законам. Вспомним приключения Алисы в Зазеркалье, в котором сначала нужно отсидеть за преступление, потом попасть на суд и уж затем совершить преступление; в котором, чтобы пройти вперед, надо двигаться назад, в котором обратный ход времени, и даже зазеркальное молоко не просто молоко, а антимолоко по отношению к отражаемому миру (41).

Зеркальное строение использовалось человеком практически во всех отраслях его деятельности. И конечно же, зеркальная структура еще далеко не исчерпала себя в художественной литературе, — и в поэзии, и в прозе*.

*Примеры зеркальной композиции художественных произведений можно было бы приводить бесконечно: это и «Каменный гость» и «Пиковая дама» А.С.Пушкина, и многие новеллы Борхеса, и «Вор» Леонова, и «Врата рая» Е.Анджеевского, и многие другие произведения различных жанров.

Формальная организация стихотворного произведения тоже может быть построена по закону **зеркальной симметрии**. Такая структура позволяет автору достичь сразу несколько целей: во-первых, **композиционного совершенства** (поскольку понятие красоты до сих пор соотносится у нас с понятием гармонии, а в гармоничности подобным произведением не откажешь, кроме того в подобных случаях перед нами возникает еще и двойная, бинарная система, некая замкнутая цельность); во-вторых, **бесконечного корреспондирования множества возникающих смыслов**. Смысл «двоится», «троится», умножается до бесконечности, словно отражение в двух поставленных друг против друга зеркалах.

Нельзя сказать, что зеркальная композиция относится к чисто «бессознательным» приемам, это довольно древняя и испытанная структура. Но истоки зеркальной симметрии, интуитивный выбор художником таковой для своего творения и осуществление, как и многое другое в художественном творчестве, происходит не без участия бессознательного. Законы вселенной только начинают постигаться человеком, но не являются ли и законы художественного творчества их отражением и преломлением?

Хотелось бы сделать небольшое отступление и привести слова академика Андрея Дмитриевича Сахарова: «Теперь мы считаем очень правдоподобным, что наше пространство имеет не три измерения, как учили нас в учебниках геометрии, а значительно больше. Эти дополнительные измерения замкнуты друг на друга в очень маленьком масштабе, но они существуют, и именно они определяют основные законы природы. Сложная геометрическая структура этого замкнутого на себя дополнительного пространства и с и м м е т р и я этих структур определяет симметрию законов физики элементарных частиц. Мы считаем возможным, что в нашем мире наряду с теми телами, которые взаимодействуют с нами электромагнитными и ядерными силами, есть и другая материя, которая взаимодействует с нами только гравитационно. Это так называемый «з е р к а л ь н ы й м и р». (42, 8).

И если художественное произведение создается по еще далеко не полностью осознанным нами законам вселенского бытия, то не является ли структура художественного текста «минимodelью» структуры вселенной?

Элементы зеркальной симметрии встречаются во многих поэтических текстах, но нам сейчас хотелось бы остано-

виться на тех случаях, когда данный вид симметрии лежит в основе композиции стихотворения в целом. Далеко не всегда можно сразу определить присутствие симметрии в тексте, чаще всего это скрытый каркас, неосознанно воспринимаемый читателем. Совершенство формы в том и состоит, чтобы форма «исчезала» в содержании, казалась естественным и неизбежным выражением смысла, словно и нельзя иначе. Но в некоторых случаях поэты нарочито подчеркивают роль формы стиха в вариациях смысла.

Поэт Александр Аронов, используя зеркальную композицию в своем стихотворении «Пророк», даже выделил графически ось симметрии, строку: «Но вот зеркальное стекло...». Он не просто использовал эффект зеркальности, но и ввел само метафизическое зеркало, позволяющее увидеть изображаемое «с другой стороны»:

*Он жил без хлеба и пощады.
Но, в наше заходя село,
Встречал он, как само тепло,
Улыбки добрые и взгляды,
И много легче время шло,
А мы и вправду были рады –*

Но вот зеркальное стекло:

*А мы и вправду были рады,
И много легче время шло,
Улыбки добрые и взгляды
Встречал он, как само тепло,
Но, в наше заходя село,
Он жил без хлеба и пощады. (43, 25).*

Зеркало – волшебное стекло, позволяющее порой соединить возможное с невозможным, мгновенное с вечным, реальное с ирреальным, как в строках из стихотворения З.Гиппиус «Зеркала» (44, 204): «И были, в зеркальном мгновеньи, / Земное и горнее – равны».

Зеркало способствует двойному видению мира. Иногда достаточно только взглянуть «наоборот», из зазеркального, всего лишь отразить текст и бытие в ином порядке, и увидится ранее скрытое, истинное.

Отражение – всегда то же и всегда иное, более верное или, напротив, искаженное, сущностное или инвариантное,

«оппозиция видимого сквозь/отраженного может интерпретироваться как оппозиция действительности/иллюзии, чужого/своего, внешнего/внутреннего и т. д.» (45, 10).

А.Аронов в своем стихотворении обращается к одной из традиционнейших и интереснейших тем русской поэзии — пророк и толпа. Нас в данном случае интересует не модификация образа (здесь восходящего прежде всего к гонимому и нищему лермонтовскому пророку), а функционирование зеркальной структуры, которую поэт нарочито подчеркивает. Поэт «всего лишь» переставил в обратном порядке строки во второй части стихотворения, сохраняя их в неизменности, не меняя даже знаков пунктуации (кроме заключительного тире в последней строке первой строфы).

Пометив идентичные строки одинаковыми цифрами, получим следующую схему: 1 2 3 4 5 6 7 6 5 4 3 2 1. Вторая строфа абсолютно симметрична (зеркально симметрична) первой. И, следовательно, должна повторять первую? Быть двойником, копией? Однако это не верно. Изменения произошли на смысловом уровне, ибо важна не только целостность строк, но и порядок их расположения, от которого зависят причинно-следственные связи.

Первая и, быть может, самая главная строка стихотворения — «Он жил без хлеба и пощады» — является в первой строфе самостоятельным предложением и поясняет (с точки зрения жителей села) образ жизни пророка. Далее следует противопоставительный союз «но», создающий «поправки» для первой фразы: «в нашем селе» пророк встречает «улыбки добрые и взгляды». Вся первая строфа — представление о жизни пророка людей, живущих на селе. Свое отношение к нему они оценивают также сами.

«Но вот зеркальное стекло» — бесстрастное, отражающее в данном случае не иллюзорный мир зазеркалья, а истинную сущность происходящего.

При обратном построении строк смысл меняется, в селе все так же «рады» пророку, но там, именно там он и живет «без хлеба и пощады», появляется мотив непризнанности и неблагодарности, люди улыбаются, но не щадят, радуются, но отказывают в пище, — древнейшая история! Зеркальное изображение помогло увидеть, почему так трудна и отчаянна жизнь пророка, помогло осознать настоящий уровень отношений между ним и жителями села, ощутить ответственность людей за существование пророков «в своем отечестве».

Функция зеркальной композиции в данном тексте действительно функция **зеркала** с его способностью создавать корреспондирование смыслов. И автор нарочито обнажает прием с помощью центрального стиха. Но далеко не всегда зеркальная композиция в стихотворном произведении проявляется столь открыто.

Одна из лучших элегий Е. Баратынского «На смерть Гете» на первый взгляд не обладает зеркальной симметричностью. Но присмотримся повнимательней к этому удивительно печальному и высокому произведению:

- I. 1. *Предстала, и старец великий смежил*
 2. *Орлиные очи в покое;*
 3. *Почил безмятежно, зане совершил*
 4. *В пределе земном все земное!*
 5. *Над дивной могилой не плачь, не жалеи,*
 6. *Что гения череп – наследье червей.*
- II. 7. *Погас! но ничто не оставлено им*
 8. *Под солнцем живых без привета;*
 9. *На все отозвался он сердцем своим,*
 10. *Что просит у сердца ответа;*
 11. *Крылатою мыслью он мир облетел,*
 12. *В одном беспредельном нашел ей предел.*
- III. 13. *Все дух в нем питало: труды мудрецов,*
 14. *Искусств вдохновенных созданья,*
 15. *Преданья, заветы минувших веков,*
 16. *Цветущих времен упованья.*
 17. *Мечтою по воле проникнуть он мог*
 18. *И в нищую хату, и в царский чертог.*
- IV. 19. *С природой одною он жизнью дышал:*
 20. *Ручья разумел лепетанье,*
 21. *И говор гревесных листов понимал,*
 22. *И чувствовал трав прозябанье;*
 23. *Была ему звездная книга ясна,*
 24. *И с ним говорила морская волна.*
- V. 25. *Изведен, испытан им весь человек!*
 26. *И ежели жизнью земною*
 27. *Творец ограничил летучий наш век*
 28. *И нас за могильной доскою,*

29. За миром явлений, не жжет ничего:
30. Творца оправдает могила его.

- VI. 31. И если загробная жизнь нам гана,
32. Он, здешней вполне отдышавший
33. И в звучных, глубоких отзывах спола
34. Все долнее долу отдавший,
35. К предвечному легкой душой возлетит,
36. И в небе земное его не смутит. (46, 140–141).

В стихотворении шесть строф, в каждой строфе по шесть строк. Первый стих каждой строфы словно «определяет» тему всей строфы:

1. Предстала, и старец великий смежил...
7. Погас! но ничто не оставлено им...
13. Все дух в нем питало: труды мудрецов...
19. С природой одною он жизнью дышал...
25. Изведан, испытан им весь человек...
31. И если загробная жизнь нам гана...

Таким образом, в строфах последовательно разворачиваются следующие темы: смерть – познание – проникновение в мир человека – проникновение в мир стихий – познание – бессмертие.

Мы видим строгое соотношение 1-й и 6-й, 2-й и 5-й, 3-й и 4-й строф. И соотношение не только тематическое, но и лексическое, синтаксическое.

Вторая и пятая строфы начинаются с восклицательного утверждения: II. 1. *Погас!*; V. 1. *Изведан, испытан им весь человек!* Далее во второй строфе Баратынский показывает величие Гете-поэта, Гете-человека. Создатель Фауста сродни титанам, его мысль всеобъемлюща и беспредельна: «На все оповедая он сердцем своим, / Что просит у сердца ответа» (Эти строки вызвали нарекания Белинского, который писал, что нет гения, способного охватить все).

В пятой строфе следует, казалось бы, отступление от темы, более того – еретическое сомнение в существовании загробной жизни, «оправдание» Творца жизнью титана-поэта. Однако здесь продолжение внутренней полемики, начатой во второй строфе: «Крылатою мыслью он мир облетел, / В одном беспредельном нашел ей предел». Предел в беспредельном, остановить такую мысль невозможно, она

вечна, бессмертна и потому — «Творца оправдает могила его».

Корреспондируют эти строки и на лексическом уровне:

№ стиха	2-я строфа	5-я строфа
1.	им	1. им
2.	живых	2. жизнью
5.	облетел мир	3. летучий 5. миром

Третья и четвертая строфы начинаются с обобщающих фраз: «Все дух в нем питало» и «С природой одною он жизнью дышал», после которых следует перечисление (обобщение в первом стихе третьей строфы занимает не всю строку, а только первое полустишие).

Все последующие стихи (кроме пятого) содержат одинаковые грамматические конструкции:

№ стиха	3-я строфа	4-я строфа
2.	искусств...созданья	ручья...лепетанье
3.	заветы минувших веков	говор древесных листов
4.	времен упования	трав прозябанье
5.	нищая хата, царский чертог	морская волна

Пятый стих обеих строф содержит составное сказуемое (в первом случае — глагольное, во втором — именное), разорванное субъектом: *проникнуть он мог, была книга ясна*.

В третьей строфе перечисляется то, что питало дух, в

четвертой — то, чем дышал. В первом случае это создания разума человека и жизнь человека, во втором — жизнь при-
роды, ее тайный, открытый не многим язык и скрытая поэ-
зия. И то и другое являлось в равной степени источником
вдохновения поэта, пищей для разума, школой для чувств,
ибо «прикинуть он мог», «была ему ясна...».

И наконец, первая и шестая строфы, содержащие основ-
ные в элегии размышления о жизни и смерти.

Но сама смерть не называется, она лишь возникает как
неизбежный рок в начале стихотворения — «Предстала...».
Именно смерть Гете 12 марта 1832 года вызвала появление
этого стихотворения, кончина великого старца была слиш-
ком большим потрясением для культуры всего человече-
ства, но слово «смерть» появляется лишь в названии и отсут-
ствует в последующем тексте.

Великий поэт, поправший время своим легендарным поэ-
тическим долголетием, свершил «В пределе земном все зем-
ное...». Баратынский подчеркивает полноту бытия Гете (и во
2, 3 и 4-й строфе называется это **земное**). Но, несмотря на
смерть, — «не плачь, не жалей». Объяснение последует лишь
в предпоследнем стихе элегии: «К предвечному легкой душой
возыгнал...». И если в первом стихе сразу подразумевается
смерть, то — в первом стихе последней строфы — «И если за-
гробная жизнь нам дана»; в первой строфе «...совершил / В пре-
деле земном все земное», в шестой сказано, **что** совершил:
«И в звучных, глубоких отзывах сполна / Все дольнее голу от-
рававши». — поэзия — свершение поэта, его искупление, его
определение, его величие и его второе, земное (дольнее),
бессмертное существование. В первой строфе шекспиров-
ские мотивы печали над черепом у могилы, в шестой — вы-
рвавшаяся из плена тела легкая душа. И пожалуй самый за-
гадочный последний стих: «И в небе земное его не смутит».
Земное все познано гением поэта, да и небо было открыто в
его творчестве, великий дух не может быть смущен познан-
ным, но двоякое прочтение этой фразы (земное не смутит и,
земное в небе), словно легкое сомнение в совершенстве
неба, как ранее было сомнение в существовании посмер-
тия, набрасывает еле заметную вуаль тайного трепета пе-
ред так и нерешенным (не в тексте, а в душе автора) веч-
ным проклятым вопросом жизни и смерти. Сомнения не в
бытии Гете после смерти — в посмертии вообще.

Таким образом, мы видим, что образно-тематический строй стихотворения организован по принципу зеркальной симметрии, условную ось которой можно провести между третьей и четвертой строфой (как мы уже писали выше, симметрия может основываться не только на подобии, но и на противопоставлении). Третья и четвертая строфы образуют следующую систему соотношений и противопоставлений:

III строфа	IV строфа
дух	душа
искусство	природа
разум	чувство
человек	стихия

Вторая и пятая строфы, соответственно, противопоставляют полноту беспредельного бытия и, через это, оправдание возможного небытия (бытие — небытие).

Первая и шестая строфы представляют центральное в элегии противоборство жизни и смерти, каждый стих первой строфы имеет опровергающее продолжение в соответствующим образом расположенных стихах шестой строфы:

I строфа	VI строфа
смерть	загробная жизнь
покой	успокоение (отдышавший)
свершение	творчество
полнота бытия (В пределе земном все земное...)	полнота творчества (все долнее долу отдавший...)
могила	полет
череп, черви	небеса, бессмертие

Два последних рифмующихся друг с другом стиха каждой строфы представляют собой своеобразное «резюме» строфы. Два последних стиха первой и последней строфы являются тезой и антитезой стихотворения и в то же время — поэтической и логическим обоснованием:

*Над дивной могилой не плачь, не жалея,
Что гения череп — наследье червей.*

.....
*К предвечному легкой душой возлетит
И в небе земное его не смутит.*

Текст «преломился» и вернулся к своему началу, зеркальная симметрия композиции стихотворения позволила создать целую систему взаимопроникновений, со- и противопоставлений, систему философских размышлений о жизни и смерти гения и о бытии и небытии вообще, обусловила строгую и возвышенную гармоничность текста.

III

ИЕРАРХИЧЕСКИЕ КОМПОЗИЦИИ И АСИММЕТРИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ

Как бы ни была симметрична композиция стихотворения, в ней непременно присутствуют асимметричные элементы.

Абсолютная симметрия практически невозможна (за исключением лишь единичных экспериментальных произведений), ибо это была бы совершенно мертвая, статичная система, лишенная каких-либо признаков движения и развития. В природе все живые существа обладают ярко выраженной внешней симметричностью, но нет ни одного абсолютно симметричного.

Часто внешняя симметричность скрывает внутреннюю функциональную асимметрию. Интерес к этой проблеме в медицине, биологии и физике велик, им вызвано и появление в последнее время ряда работ, посвященных асимметрии мозга и, следовательно, знаковых систем. Предполагается, что правое полушарие занято преимущественно означаемой стороной знаков, а левое — означающей стороной (47, 25), и от подобного разделения функций полушарий мозга зависит в какой-то мере симметрия и асимметрия того, что создает человек. В наибольшей степени это касается искусства, в котором так сильна роль бессознательного.

И если красота и гармония поэтического текста часто обуславливаются скрытой или явной симметрией композиции, то тайным двигателем образного строя, ритмического и фонетического движения является асимметрия.

«Симметрическая композиция, — пишет в своей книге «Симметрические композиции у Пушкина» Е.Эткинд, — структурный принцип, подобный тому, которым на более низком уровне является метрика, или, как иногда говорят, метрическая композиция». Метрика, будучи отвлеченной схемой и теоретической основой стихотворного размера, остается реальностью, хотя она и постоянно опровергается движением живой речи, образующей формы ритмические. Ритм отличается от метрики так же, как живая динамика от мертвой неподвижности схемы, как непосред-

вечная, постоянно заново рождающаяся речь от неизменно равной себе, геометрически абсолютно правильной и линейной жизненного импульса композиционной решетки.

Симметрическая композиция, подобно метрике, опровержена **анти** симметрическими силами, которые внутри стихотворения живут и движутся» (10, 83).

Е.Г. Эткинда пишет об антисимметрических силах в стихотворном тексте, и нам хотелось бы предупредить терминологическую путаницу. **Антисимметрией** называют **отсутствие симметрии** или ярко выраженное стремление к таковому.

Асимметрией называется наличие в **симметрической системе** дополнительных элементов, не входящих в симметрические отношения. Таким образом, если система определена как симметричная, то все отклонения от нее будут признаком либо асимметрии, либо дисимметрии. (**Дисимметрия** — «выпадение» одного симметричного члена).

Если же текст стремится к антисимметрии (полностью **антисимметричный** поэтический текст еще не существует в силу особенностей стихотворной речи), то он не симметрический, а лишь с элементами симметрии. Асимметрия возможна лишь в симметрической системе.

И в дальнейшем мы будем употреблять термин «асимметрия» только в связи с симметрическими конструкциями.

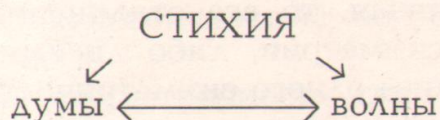
Асимметрия присутствует в любом симметрическом тексте, но в некоторых случаях она не только обуславливает внутреннее развитие текста, но и становится одним из композиционных принципов. Для этого необходимо, чтобы **асимметрический элемент** в симметрической конструкции был несколько обособлен, занимая при этом доминирующее положение. Подобным образом функционирует любая структура, организованная по принципу чет-нечет, это всегда $X+X+1$. Единица — «дополнительный», асимметричный элемент. Любое четное является симметричным построением, распадающимся на две зеркальные или трансляционные половины, любое же нечетное является асимметричным, иерархическим построением, в котором к симметричным частям добавляется дополнительный, асимметричный элемент, выводящий содержание на новый, более высокий уровень, ибо «все Четные одинаковы между собой как выражение симметричного размещения, а Нечетные — как выражение расположения иерархического» (48, 234).

Но при этом нечетное сохраняет целостность системы: «Единица есть целое, и каждое Нечетное, которое по-своему является Целым, в том же смысле есть Единица» (48, 234).

Так, в стихотворении Тютчева:

*Дума за думой, волна за волной,
Два проявленья стихии одной...* (49, 129)

в первой строке – сравнение, зеркальная симметрия (и четное построение), во второй строке «два проявленья» оказываются составными «одной» стихии, зеркальное становится единым, четное превращается в нечетное, из целого выявляются два частных проявления, перед нами иерархическая структура:



Подобную иерархическую структуру может иметь композиция стихотворения в целом. Проанализируем в качестве иллюстрации образный строй стихотворения Александра Блока «Девушка пела в церковном хоре...» (50, 79):

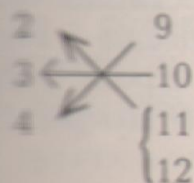
- I. 1. Девушка пела в церковном хоре
 2. О всех усталых в чужом краю,
 3. О всех кораблях, ушедших в море,
 4. О всех, забывших радость свою.
- II. 5. Так пел ее голос, летящий в купол,
 6. И луч сиял на белом плече,
 7. И каждый из мрака смотрел и слушал,
 8. Как белое платье пело в луче.
- III. 9. И всем казалось, что радость будет,
 10. Что в тихой заводи все корабли,
 11. Что на чужбине усталые люди
 12. Светлую жизнь себе обрели.
- IV. 13. И голос был сладок, и луч был тонок,
 14. И только высоко, у Царских Врат,
 15. Причастный Тайнам – плакал ребенок
 16. О том, что никто не придет назад. (1905).

Композиционная строгость и своеобразие этого стихотворения отмечены еще Р.Якобсоном, подчеркнувшим заученность всех структур текста. Исследователь выделяет прежде всего кольцевое строение стихотворения: «С субъекта и предиката *д е в у ш к а п е л а* (Здесь и далее дирижа автор) начинается стихотворение; предикатом и субъектом *п л а к а л р е б е н о к* замыкается его последнее независимое предложение» (51, 254) и подчеркнул значение многочисленных параллелизмов всех уровней: «Если синтаксический состав периодов подчиняется горизонтальному параллелизму, то самая разверстка частей периода между строками строфы следует скорее требованиям параллелизма вертикального» (51, 255).

Р.Якобсон вычленяет синтаксический, лексический, ритмический, фонетический, грамматический параллелизм, постоянно подчеркивая **ДВОИЧНОСТЬ** каждого члена стихотворения (а следовательно, его включенность в симметричную структуру), анализирует микроуровни композиции, выдвигая в отдельности. И потому осталась без внимания роль **изометрических** элементов в тексте. А она весьма важна.

По двенадцатый стих включительно стихотворение представляет собой строго симметричную структуру. Первая строка уже знакомая зеркальная композиция: третье четверостишие является отражением первого.

Первые строки первой и третьей строфы — явление и действие субъекта: *девушка пела, всем казалось*. Три последние строки первой строфы повествуют **о ком** пела девушка: десятая, одиннадцатая и двенадцатая строки третьей строфы показывают **что** казалось. Соответственно, в первой строфе трижды повторяется «о всех», в третьей так же трижды — союзное местоимение «что». И каждая строка третьего четверостишия является откликом, отражением строки первого четверостишия:



или 2 и 11, 12
3 и 10
4 и 9

2. *О всех усталых в чужом краю...*

11. *Что на чужбине усталые люди*

12. Светлую жизнь себе обрели...
3. О всех кораблях, ушедших в море...
10. Что в тихой заводи все корабли...
4. О всех, забывших радость свою...
9. И всем казалось, что радость будет...

Зеркальное изображение показывает левую сторону изображаемого предмета справа и наоборот. То же происходит и с этими четверостишиями. Девушка поет об усталых на чужбине, о кораблях в море, потом следует обобщение: «о всех, забывших радость свою». Третье четверостишие начинается с веры в радость, во всеобщую радость, следующие строки показывают составные этой радости, подобно тому, как в первом четверостишии в трех последних строках перечислялись субъекты скорбной молитвы («усталые», «ушедшие», «забывшие»).

Весьма значим эпитет «светлый» в 12-й строке. До сих пор мы не касались второго четверостишия, которое «разламывается» посередине и начинает противопоставление мира и антимира, белого и черного. Здесь используется столь частое в творчестве Блока противоборство светлого и черного (52, 157), контраст, создающий диалектику, два начала одного. «Луч сиял на белом плече» — луч сам по себе подразумевает свет, впечатление усиливается словом «белый», которое будет повторено в 8-м стихе. Белому и высокому («летающий в купол») противостоит мир мрака («каждый из мрака»). Семантика слова «мрак» очень богата, тут и безысходность, скорбь, отчаянье, и бесконечность, вечность, и непременно — исключение света, светлого, белого. Девушка поет в **свете**, ей внимают из **мрака** и, зачарованные прекрасным, создают **иллюзию** света, всеохватывающую надежду на радость, давно забытую радость. Поэтому столь важен в 12-й строке эпитет «светлый», вера в обретение светлой жизни проецирует мир света на мир мрака. Если первые две строки второго четверостишия еще светлый мир девушки («Так пел ее голос, летающий в купол, / И луч сиял на белом плече»), то в третьей строке появляется второй субъект и второй мир — мрака («И каждый из мрака смотрел и слушал, / Как белое платье пело в луче»); уже не просто белое платье поет, а **смотрят, как** оно поет. Одной девушке внимает неопределенное множество («каждый из

мира»), еще одно противопоставление. И с седьмой строки по двенадцатую идет зеркальное отражение, восприятие пения миром мрака.

Интересно, что в первоначальной редакции стихотворения А. Блок использовал первое лицо, да и в целом текст отличался куда большим конкретизмом:

И луч сиял на ее плече
Я (в) с темного клироса
молча слушал
Белое платье, купол и луч. (53, 174).

Но достаточно конкретная ситуация преобразовалась в мифологическую, даже — в мифопоэтическую модель человеческой жизни, в которой все — неверно, все зыбко и обманчиво, в которой все — стремление из тьмы к свету.

Для симметричных, но противоположных по сути мира (белое и черное) объединяет в единое целое последнее четверостишие. Девушка поет и своим пением создает иллюзию грядущей радости, в которую находящиеся во мраке поверили как в уже осуществившуюся («усталые люди» «счастливую жизнь» уже обрели, глагол дан в форме прошедшего времени). И тот и другой мир ирреален, и тот и другой мир искусственно создан, временность его подчеркивает и то, что все происходит в течение пения, следовательно, и конечно с пением.

Первая строка IV четверостишия обобщает два иллюзорных мира: «И голос был сладок, и луч был тонок...» (У Лермонтова в стихотворении «Выхожу один я на дорогу» (37, 15): «Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, / О любви мне смелый голос пел»^{*}). Сладкий голос, голос волшебного сна лермонтовского героя, недостижимое желание, казалось бы, воплощается у Блока — «и голос **был сладок**». Голос создает ощущение радости, счастья, в действительности не существующего, словно в зачарованном сне).

Луч же — тонок, и это подчеркивает шаткость, призрачную мгновенность царства надежды, его готовность исчезнуть в любую секунду.

^{*}Вспоминается и «сладкий голос вдохновенья» А.С.Пушкин.

Три следующие строки отрицают оба мира — и белый, и черный:

*И только высоко, у царских врат,
Причастный тайнам — плакал ребенок,
О том, что никто не придет назад.*

(«Эпитафия младенцу» А.С.Пушкина (54, 91):

*В сиянье, в радостном покое,
У трона вечного творца,
С улыбкой он глядит в изгнание земное,
Благословляет мать и молит за отца.)*

Ребенок у трона творца, у царских врат, ему видна оттуда истина, и блоковский ребенок не улыбается — плачет, ибо эта истина страшна, он знает правду, знает, что никто не придет назад. Последняя строка превращает оба созданных мира в сон, сказку; тщетна, бесполезна молитва девушки, тщетна вера в радость, недаром в 9-й строке слово «казалось», а голос девушки, «летающий в купол», живет своей, неподвластной зачарованной жизнью, это голос сирены, заставляющей забыть все, это голос сладкой, несбыточной мечты, вечной надежды.

Последнее четверостишие, а в нем особенно последняя, 16-я строка, не просто открывает обманчивую нереальность предыдущих четверостиший (и разрушает симметрию образного строя), но и объединяет их в единое целое, в две равные стороны одного треугольника, вершиной которого оно является.

Возникает еще один мир, где нет тайн и обольщений, но остались скорбь и боль по тем, кто внизу.

И пространственно стихотворение имеет иерархическую структуру — внизу девушка, еще ниже неопределенные «все», «вверху», «высоко», — ребенок у царских врат.

Иерархические конструкции вообще свойственны поэтике А.Блока (в поэме «Двенадцать» наиболее яркий пример: внизу двенадцать красноармейцев, вверху, впереди, Христос). Эту особенность творчества Блока хорошо чувствовал Андрей Белый. В своем рисунке «Общая картина поэзии А.А.Блока» (иллюстрация к «Лекциям о Блоке», 1923) А.Белый изображает все творчество поэта в виде пирамидальной конструкции (55, 209), на вершине которой сияет

белый силуэт Вечной Женственности, строго под ним, одна над другой, находятся еще две женские фигуры, «потухающие», несколько трансформированные, по бокам, ближе к основанию, располагаются более приземленные образы.

А. Белый представил зрительный образ мира Блока, воплощенный и во всем творчестве поэта, и во многих его отдельных произведениях, и мир этот не просто полярен («этот» и «иной» берег), — он имеет четкую иерархическую структуру, создать которую помогает асимметрия.

Асимметрия — тайный двигатель стиха, тонкая струйка жизни, разбивающая любые статичные схемы. И в то же время именно с помощью асимметрии как композиционного принципа зеркальные или трансляционные симметричные структуры могут быть преобразованы в более динамичную и сложную иерархическую структуру.

СПИРАЛЬНЫЕ И ВИНТОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ

Одним из элементов симметрической композиции стихотворения является анафора. Анафорическая структура, многообразие которой показал В.Жирмунский, является наиболее явной симметрической конструкцией. Симметричные элементы в ней «выставлены напоказ», подчеркивают единообразие строк, строф, фрагментов; метрическое, фонетическое, лексическое единство, существование, фигурально выражаясь, «семантического» образного ритма.

Анафорический зачин строф или отдельных строк, повторяясь через равные или примерно равные периоды, образует четко выраженные части поэтического текста, которые, в силу своих единоначатий, требуют соотносительного анализа, ибо анафорическое начало не только, да и не столько подчеркивает их семантическую общность, «привязанность» к одной теме, принадлежность к одному тексту, сколько характеризует их относительную обособленность, заданную наличием **начала**, они не только часть данного текста, но и **дополнение** к уже существующему тексту (конечно, это не относится к первой строфе или строкам, но и анафора первой строки не является собственно анафорой, пока не возникнет повторение на следующем этапе).

Разнообразно и разнофункционально использование анафор, в некоторых случаях анафорическая структура становится основой **симметрической композиции**.

Одну из самых употребляемых анафорических композиций, выделяемых В.Жирмунским, создает единоначатие строф. Подобная композиция нередко встречается в классическом русском стихе XIX и начала XX веков, нами в качестве иллюстрации выбран верлибр Михаила Кузмина «Если б я был древним полководцем...», в котором, несмотря на нетрадиционность (относительно времени написания, 1906 г.) стиховой формы, действует единый и для классического и для «маргинального» стиха композиционный закон.

Стихотворение входит в цикл «Александрийские песни» навеянный, по словам поэта, переводами древнеегипетских табличек:

- I. 1. Если б я был гревним полководцем,
2. покорил бы я Ефиопию и Персов,
3. свергнул бы я фараона,
4. построил бы себе пирамиду
5. выше Хеопса,
6. и стал бы
7. славнее всех живущих в Египте!
- II. 8. Если б я был ловким вором,
9. обокрал бы я гробницу Менкаура,
10. продал бы камни александрийским евреям,
11. накопил бы земель и мельниц,
12. и стал бы
13. богаче всех живущих в Египте.
- III. 14. Если б я был вторым Антиноем,
15. утопившись в священном Ниле –
16. я бы всех сводил с ума красотою,
17. при жизни мне были б воздвигнуты храмы,
18. и стал бы
19. сильнее всех живущих в Египте.
- IV. 20. Если б я был мудрецом великим,
21. прожил бы я все свои геньги,
22. отказался бы от мест и занятий,
23. сторожил бы чужие огороды –
24. и стал бы
25. свободней всех живущих в Египте.
- V. 26. Если б я был твоим рабом последним,
27. сидел бы я в подземельи
28. и видел бы раз в год или два года
29. золотой узор твоих сандалий,
30. когда ты случайно мимо темниц проходишь,
31. и стал бы
32. счастливей всех живущих в Египте. (56, 65).

Стихотворение состоит из пяти строф, содержащих анафоры «Если б я был...», «и стал бы» (повторяющийся стих), кифору «...всех живущих в Египте». Кроме того, текст изобилует синтаксическими, лексическими, ритмическими параллелизмами.

В стихотворении 32 строки, относительно равномерно распределенные по строфам (по шесть во II, III и IV строфах, семь в I и V). Каждый стих содержит от 3 до 13 слогов («усредненное» количество слогов 9). Но для ритмического рисунка стихотворения важнее не среднее количество слогов, а то, что каждый предпоследний стих состоит из трех слогов, последний — из 10, а первый колеблется от 8 (II строфа) до 11 (V строфа). Общее количество слогов в каждой строфе тоже соотносимо (за исключением последней строфы, играющей особую роль и в образно-тематическом строе стихотворения): I строфа — 59 слогов, II — 55, III — 57, IV — 54, V строфа — 66 слогов (средняя цифра составит 58,8 слога). Междуйктовые интервалы колеблются от 1 до 5 (интервал в 5 слогов встречается лишь единожды в 3-м стихе, интервал в 4 слога — в 10-м стихе).

Таким образом, мы можем сказать, что ритмическое ожидание (ритм) этого верлибра создается не отсутствующими мерностью стоп и рифмой, а системой параллелизмов и ритмом строф, имеющих повторяющиеся конструкции (см: 57, 158–167).

Каждая строфа начинается с условного: «если б я был...» далее задается ситуация (ролевая маска для лирического героя) из жизни древнего Египта. Лирический герой «перебирает» различные роли-маски, сохраняя при этом личные качества, искусственная условность «если б» сразу предполагает и цель игрового исследования, к которой, конечном счете, и стремится текст.

Закрывают каждую строфу строки, содержащие «результат» жизненного пути в данной роли — **состояние** лирического героя в гипотетической маске. Возникает следующая парадигма «превосходства»: слава — богатство — сила (власть) — свобода — счастье. Каждое последующее состояние превосходит предыдущее, стихотворение развивается по спирали восходящих ценностей, и с этой точки зрения его конструкция выстроена по идеальным законам спиральной симметрии. Причем первое ценностное понятие соотносится с военной доблестью, второе — с ловкостью, третье — с красотой, четвертое — с мудростью, а пятое — с любовью.

Но если развитие текста по «шкале ценностей» поэта столь последовательно, то в действиях лирического героя «способах» достижения вышеперечисленных состояний столь строгая симметрия развития не соблюдается, более

ного, именно внутренней ломкой двух параллельных симметричных структур (реальное действие и положение субъекта и его «подъем» по ценностной шкале) и достигается высшая задача данного стихотворения.

Примерная ролевая маска, лирический герой, гипотетически обладающий тем или иным качеством, всегда совершает в наивысшей степени соответствующие этим качества поступки. В кратком перечислении действий развертывается возможная жизнь, вернее, «жизни» в древнем Египте. Полководец покорил бы, свергнул, построил (идеальное персонифицированное воплощение понятия «полководец»); вор обокрал бы, продал, накупил (наиболее удачный вариант судьбы вора); мудрец прожил бы деньги, отказался от них и заклятий, заняв низшую социальную ступень — сторожил бы огороды (символ абсолютной мудрости, лишенной бытийского, диогенийский синдром), — это все активные роли, активные судьбы, даже у созерцателя-мудреца — он не так-то проживал и отказывался, кроме того, коли уж мудрец, подразумевается духовная работа. Особняком стоит «второй Антиной»*. Красота всегда пассивна, ибо она не действует, а вызывает действие, являясь неким детонатором, потому статично и единственное здесь деяние — «он бы жих сводил с ума красотою». Ломается и синтаксическая симметрия, — если во всех остальных строфах вторая строка содержит действие лирического героя, выраженное глаголом прошедшего времени, то данная, центральная строфа-предложение отягощается причастным оборотом «утраченным в священном Ниле», а преобразующее действие совершается кем-то иным: «мне были б воздвигнуты храмы, ибо этот гипотетический герой лишен активного начала, он «носитель».

Ритмический рисунок третьей строфы, как мы уже показывали выше, несколько иной, чем у предыдущих строф. Важно в то, что образ Антиноя занимал совершенно особое место в жизни самого М.Кузмина. Так, в 1906 году поэт

*Антиной, юноша, любимец царя Андриана; происходил из Вифинии, убит в 130 году н. э. в Ниле (возможно, жертвен. смерть). В его честь был основан г. Антинополь, сооружен храм, изваяны статуи, отчеканены монеты. По имени Антиной, считавшийся идеально красивым, часто изображался с атрибутами Диониса» (58, 36).

«метил свои письма печаткой с профилем Антиноя, воспроизведенным с античной монеты; то же самое делает Демьянов, автобиографический герой повести Кузмина «Картонный домик» (1907) — прикладывает «печать с головой Антиноя к лиловому сургучу на запечатанном конверте» (56-503). Поэт в какой-то мере отождествляет себя с Антиноем, образ которого имеет для него глубинные, личностные истоки и встречается и в других его произведениях (например, в «Римских чудесах», «Крыльях» или в стихотворении «Ах уста, целованные столькими...»).

Итак, во всех своих возможных образах-масках лирический герой ведет себя соответственно этой идеализированной маске и лишь в последней строфе — адекватно собственной личности (собственному «Я»).

И если в начале каждой строфы гипотетический герой наделяется «превосходными качествами», то в заключительной строфе, напротив, принижен абсолютно — раб последний, сидящий в подземелье (возникает дополнительный мотив вины). Герой снова пассивен (однако на этот раз по воле обстоятельств, а не по собственному желанию), он заключен в темницу, от него ничего не зависит и никакими доблестями (выявленными) он не обладает; величественно перечисление «открытых возможностей» предыдущих строф сменяется полнейшей неизменностью физического состояния и зависимостью.

Эта строфа содержит самое большое количество слогов — 66, самые длинные строки (соответственно 11, 8, 11, 10, 13, 3, 10 слогов). В ней появляется и единственный второй лирический герой («когда ты случайно мимо темниц проходишь»). Все эти отличия подчеркивают некую асимметричность пятой строфы по отношению к другим строфам и в семантическом и в ритмическом плане (из-за наличия «дополнительных слогов» строфа кажется более «тяжелой»).

Но сохраняется неизменной симметрия оформления строфы: остается анафора и две последние строки, несмотря на то, что стилистически верно в предпоследнем стихе было бы не «и стал бы», а «то стал бы». Внешняя симметрия вступает в противоречие с семантической асимметрией: весь предыдущий текст оказывается необходимым фоном заключительной строфе, провозглашающей высшее благо, которым не могут сравниться ни слава, ни богатство, ни сила, ни даже свобода, — счастье. И счастье это может да

...рять такая малость, как лицемерие (раз в год!) сандалий
...объекта любви*, ибо счастье для поэта заключается не в
...возможностях и достижениях, а в особом состоянии души.

В то же время в каждой строфе образуются логические
...бинарные пары (качество — следствие), которые, в свою
...очередь, выстраиваются в ценностную шкалу (по возраст-
...ающей):

I. «воинственность» — слава; II. ловкость — богатство;
III. красота — сила; IV. мудрость — свобода; V. любовь —
...счастье.

Спиральная симметрия в стихотворении Кузмина «Если
...я был древним полководцем...» в определенном смысле
...завершена, доведена до образного и логического «конца»,
...ее развитие остановлено. Конечный образ не может иметь
...«более превосходную степень», промежуточные (за исклю-
...чением, пожалуй, Антиноя) могут дополняться. Спираль
...она по себе бесконечна (следовательно, универсальна),
...«литературная спираль» в данном случае имеет некий огра-
...ничитель, наиболее сильный образ, к которому, в сущнос-
...ти, и сводилось развитие стихотворения. Асимметрический
...эпизод в этом произведении, с одной стороны, словно бы
...«нарушает» спиральное поступательное движение текста, с
...другой, напротив, подчеркивает строгую симметрию струк-
...туры.

Но непереносимое ограничение развития, заключительный
...«прыжок» вовсе не является условием спиральной компози-
...ции.

Возможно и иное решение, при котором «допускается»
...незаконченное развитие текста, начало нового витка (как, на-
...пример, в стихотворении А.Фета «Полуночные образы ре-
...ют...»). В таких стихотворениях текст словно продолжает
...развиваться в бесконечной невидимой перспективе (в
...определенном смысле конца у подобных текстов вовсе не
...существует), анафорический зачин «не исчерпывается» дан-

*Надежда Тэффи с присущим ей сарказмом и в то же время с глубочай-
...шим уважением к «глубокой и страстной струе» в творчестве М.Кузмина
...пишет об этом стихотворении: «Какой огонь нужно раздуть в горниле
...творчества, чтобы перековать в Антиноя какого-нибудь прыщавого гимна-
...зиста с скрипящими ногтями» (59, 150).

ным текстом, можно вновь и вновь открывать новые строфы, поднимаясь по виткам бесконечной спирали.

* * *

Довольно часто встречаются и очень сложные, «много-слойные» спиральные композиции лирических стихотворений, — не одна, а несколько налагающихся одна на другую «спиралей» образуют схематический «каркас» композиции: такова, например, по мнению Е.Эткинда, композиция «Демона» А.С.Пушкина (10, 25).

В качестве иллюстрации сложной спиральной композиции, в которой к тому же наиважнейшую роль играет асимметрический элемент, можно привести стихотворение М.Цветаевой «Полюбил богатый бедную...» (1918):

*Полюбил богатый – бедную,
Полюбил ученый – глупую,
Полюбил румяный – бледную,
Полюбил хороший – вредную:
Золотой – полушку медную.*

*– Где, купец, твое роскошество?
«Во дырявом во лукошечке!»*

*– Где, гордец, твои учености?
«Под подушкой у девчоночки!»*

*– Где, красавец, щеки алые?
«За ночь черную – растаяли!»*

*– Крест серебряный с цепочкою?
«У девчонки под сапожками!»*

*Не люби, богатый – бедную,
Не люби, ученый – глупую,
Не люби, румяный – бледную,
Не люби, хороший – вредную:
Золотой – полушку медную! (60, 111–112).*

Первая и последняя строфы стихотворения состоят из пяти строк. Строфы эти разнятся лишь тем, что четвертый стих первой строфы начинается с глагола «полю-

бедная, а четыре первых стиха последней строфы — с отрицательного императива «не люби».

Четыре первых стиха этих строф представляют собой самостоятельные синтаксические единицы, построенные на противопоставлении (*богатый — бедная, ученый — глупая, русский — бледная, хороший — вредная*), пятый, асимметричный стих — обобщающий: «Золотой — полушку медную». Многозначные перечисления «достоинств» заменяются ёмким «контрастом», «недостатков» — «полушка медная». Этот стих так же, как бы подготовлен предыдущим, четвертым: «*Полубыл хороший — вредную*»*. Хороший уже само по себе довольно обобщающее понятие, однако понадобилось почти контрастное: «Золотой — полушку медную» (полушка — четверть копейки, полденьги, самая мелкая денежная единица) (Б.1. 266). В каждом стихе этих строф есть пауза после третьей стопы, обозначенная на письме тире. Синтаксически и ритмически эти строки абсолютно симметричны (формальная симметрия). Пятая же, асимметричная строка, имеет паузу, так же выделенную с помощью тире, после третьего слога, ритмический рисунок фразы меняется, и строка интонационно акцентируется. Кроме того, это неполное предложение с опущенным сказуемым, которое семантически замещается из предыдущих предложений (стоит отметить, что все стихи стихотворения, кроме этой строки и первого стиха пятой строфы, в котором опущен субъект, представляют собой самостоятельные синтаксические единицы).

Между этими строфами расположены четыре двустопных «рифмифровывающих» результат «неравной любви». Первый стих — вопрос, второй — ответ. В вопросе — узнавание главного достоинства, определяющего качества, в ответе — результат губительного союза разнознаковых миров, потеря положительного.

* *Полубыл хороший — вредная* так же в свою очередь привлекает внимание сопоставлением. Логичнее (и привычнее) представляется оппозиция *хороший — плохой*, однако у М.Цветаевой слово «вредный» используется как раз в значении «плохой»: Марина Ивановна подолгу жила на Украине, знала украинский язык, в котором слово «вредный» и означает «плохой», создавая оппозицию: *хороший — вредный*.

Композиция стихотворения выстроена по принципу спиральной симметрии. Первые строки – любовь «достойного к «недостойной», – противопоставление внешних или внутренних качеств. Причем несопоставимость растет с каждым последующим стихом. Сначала – приобретаемое, данное возможно, внешними событиями, обстоятельствами, – богатство и бедность, затем – знания и глупость. Знания достигаются своим трудом (но не умный, а ученый!). Потом дар от Бога, красота, и, наконец, внутреннее содержание: духовное богатство, неопределенно полное – хороший. «Золотой – полушку медную» – все обобщает, подводит итог, но и нивелирует, снимает внутренние различия сопоставлений. Стих семантически оказывается симметричен каждому предыдущему стиху строфы и, в то же время, шире, вне строфы. (Это же предложение переводит стихотворение в ироничный, игровой план. Золотой, полушка – денежные единицы, понятия весьма условные, следовательно, и аргументация условная).

Вторая, третья, четвертая и пятая строфы являются «развертыванием» событий 1-го, 2-го, 3-го и 4-го стиха первой строфы, результатом и подтверждением вывода «Золотой – полушку медную». Если ранее этот стих вступал в симметрические отношения как универсальный заменитель, отражающий «факт», то теперь он входит в симметрическую пару с каждой из выше перечисленных строф как «приговор – вывод».

Двустипшия в свою очередь симметричны между собой, но это не безусловная симметрия, ее оживляют два отступления в синтаксической и ритмической конструкции. В строке «Крест серебряный с цепочкою?» отсутствует вопрос «где», он подразумевается по аналогии с предыдущими строками-вопросами. Исчезло обращение (обращения-определения «купец», «гордец», «красавец» относили объект обращения к определенной группе людей, более полное понятие «хороший» применить к какой-либо одной группе людей невозможно). Изменяется и ритм стиха – появляется пиррихий в третьей стопе. Ритмический узор стихотворения, не считая этого стиха, так же стабилен и однообразен, как и синтаксис. Совершенно симметричны в синтаксическом и ритмическом отношении первая и шестая строфы: первые стихи 2, 3 и 4-й строфы и вторые стихи 2, 3, 4 и 5-й строф.

Шестая строфа идентична по строению первой, но постфактум «полюбил» заменяется иронично-дидактическим «не любил». И строка «Золотой – полушку медную» снова вступает в симметрические отношения с каждой строкой 6-й строфы, вновь являясь семантическим заменителем. И если в первой строфе используются глаголы прошедшего времени, двустихия подразумевают настоящее время (или сейчас), то последняя строфа содержит риторическое утверждение, вневременной вывод.

Высительно симметричен и фонетический строй стихотворения. В первой и шестой строфе вертикальные ряды гласных состоят из повторяющихся одной-двух гласных. Рядные гласные первой и шестой строфы так же, как и рифмы, абсолютно идентичны. В остальных строфах тоже повторяются одни и те же гласные, превалирует звук «е». А в рифмах этих строф появляются шипящие, которые совершенно отсутствовали в рифмах первой и последней строфы. Подчеркивает симметричность и графическое оформление стихотворения.

Таким образом, мы видим симметрию на фонетическом, метрическом, ритмическом, лексическом, синтаксическом, стилистическом и семантическом уровнях, асимметрию в единичном проявлении на ритмическом и синтаксическом уровнях («Крест серебряный с цепочкою?» – оживляет единичные строфы, ломает «фольклорный строй» двустихий) и ассиметричный, пятый в строфе стих «Золотой – полушку медную». Каждый последующий стих первой строфы охватывает все большее семантическое поле «явления» (от внешних данных к внутренним), ассиметричный стих «Золотой – полушку медную», синтаксически не самостоятельный, является обобщающим своеобразным семантическим «заменителем» каждого предыдущего стиха и всех вместе. Двустихия – результат «неравной любви». Каждому двустихию соответствует строка первой и последней строфы (действие – результат – ироничный «вывод»). И каждое двустихие, и все двустихия подтверждают «качественный» приговор – «Золотой – полушку медную». Каждый стих последней строфы – иронически-дидактический «вывод», «научение» на основе действия-факта (первая строфа) и приговорного результата (двустихия). Заключительный ассиметричный стих «Золотой – полушку медную» корреспондирует со всеми предыдущими стихами и обособленны-

ми двуступенчатыми. С первого по последний стих происходит расширение семантического поля стихотворения, организованного по принципу тройной спиральной симметрии.

Асимметричный, пятый в строфе, доминантный стих «*лотой – полушку медную*» создает в первой и последней строфах, «насыщенных» симметрическими элементами иерархическую структуру, являясь «универсальным знаменителем». В самом стихотворении данный стих трижды вступает в симметрические отношения и в то же время, будучи «исходным утверждением», применимым ко многим ситуациям, мыслимым и в иных контекстах, «выпадает» из общей структуры текста, ощущается в определенной степени вне его, «над» ним.

* * *

Но если строки рефрена **абсолютно идентичны**, неизменны (а в некоторых случаях вовсе «не требуют» синтаксического и семантического продолжения), является ли тогда структура стихотворения спиральной и какова в ней семантическая функция симметрических построений?

Такие неизменные строки рефрена пришли в поэзию фольклора. В.Жирмунский в «Композиции лирического стихотворения» как одну из простейших рассматривает амебейную композицию (в стихотворении через определенные интервалы, иногда весьма незначительные, повторяется один и тот же стих): «Какова бы ни была мотивированность амебейного членения, композиционное движение везде остается неизменным: построение словесного материала в параллельные ритмико-синтаксические (и тематические) ряды с одновременным поступательным движением в обоих направлениях» (13, 475).

Действительно, в изменяющихся частях стихотворения происходит непрерывная семантическая градация. Что касается неизменных строк стихотворения, то тут можно выделить две основные функции. Рассмотрим, например, песню, записанную в Рязанской губернии в XIX веке:

1. – *Научи-ка мене, мать, научи-ка мене, мать,*
2. *Как пашню пахать, как пашню пахать.*
3. – *Да вот эдак, гочь, да вот эдак, гочь,*
4. *Да вот эдак, доченька моя,*
5. *И еще эдак, голубушка моя!*

6. – *Научи-ка мне, мать, научи-ка мне, мать,*
7. *Как лен посеять, как лен посеять.*
8. – *Да вот эдак, гочь, да вот эдак, гочь,*
9. *Да вот эдак, доченька моя,*
10. *И еще эдак, голубушка моя!*
11. – *Научи-ка мне, мать, научи-ка мне, мать,*
12. *Как лен-то полоть, как лен-то полоть.*
13. – *Да вот эдак, да вот эдак, гочь,*
14. *Да вот эдак, доченька моя,*
15. *И еще эдак, голубушка моя!* и так далее. (62, 129).

В этой семейно-бытовой песне, хороводно-игровой по исполнению (в рукописи помечена как «плясовая»), пожалуй, интересная концентрация параллельных рядов, что обусловлено не только и даже не столько особенностями содержания, сколько типом исполнения и обрядовым значением (знамение урожая и смена поколений, передача жизненного опыта). Если обозначить каждую отдельную синтаксическую и лексическую конструкцию символически знаками А, Б, В, Г, Д, а изменяющиеся части как X, то схематически конструкцию стихотворения можно изобразить следующим образом:

1. АА	6. АА	11. АА
2. ХХ	7. ХХ	12. ХХ
3. ББ	8. ББ	13. ББ
4. ББ	9. БВ	14. БВ
5. ГД	10. ГД	15. ГД и т. д.

Таким образом, совершенно «новым» является лишь 1, 6, 11-й и т. д. стих (каждый пятый, начиная с третьего). Мать последовательно просит мать научить «пашню пахать», «лен посеять», «лен полоть», «лен брать», молотить, жечь, толочь и так далее, до заключительной операции – «колосы белить». Слова матери – явное сопровождение действия (изначально, возможно, ритуального). Последовательно четыре раза произнесенное «да вот эдак» с уменьшителем «и еще эдак» заменяют словесное описание действия, жечь показывает «на практике», и каждое ее «эдак» имеет совершенно различное, протяженное во времени значение. Одинаковыми выражениями, словесными формулами сопровождаются совершенно разные действия, более

того, гипотетически действие растянуто и во времени, и продемонстрировать поэтапный уход за льном можно только в течение всего года, следовательно, и диалог матери и дочери как бы разорван во времени, каждый условный отрезок песни произносится в «разные» дни года, а может быть, в течение нескольких лет, по мере подрастания дочери; и все повторяющиеся части стихотворения, обозначенные символами Б, В, Г, Д, имеют совершенно различное семантическое наполнение. Наиболее постоянен стих «*Наука мне, мать, научи-ка мне, мать*». Хотя каждый раз слышится различное требование, сохраняет единый смысл сама просьба научить чему-нибудь, передать жизненный опыт. Мать не просто учит дочь необходимым для жизни крестьянки навыкам, она «переливается» в нее, собираясь оставить вместо себя, передает «жизненную эстафету», следовательно, обращаясь каждый раз к матери со словами «*научи-ка мне...*», дочь все больше и больше сама встает на место матери, и при всей синтаксической, ритмической, лексической, фонетической симметрии ни один из стихов песни (а их в песне 80) не обладает полным семантическим тождеством. Словно по ступеням ведет каждая строка к все большей семантической градации, незатейливая песня оказывается подобием поэтапного ритуала-посвящения, в данном случае, посвящения в самостоятельную жизнь крестьянки, работницы, будущей матери, кроме того, песня связана с произрастанием, сбором и переработкой урожая (льна) и восходит, возможно, еще и к обряду заклинания будущего урожая, и тогда тем более важны образы матери и дочери как символы бывшего и грядущего плодородия. Проявляется скрытая оппозиция текста (хотя сам по себе диалог — уже оппозиция): мать — дочь, плодородие — дееспособность, прошлое — будущее, это уже проявление бинарности в мировоззрении, атавистическое представление о мире. Не случайно в начале стихотворения пашня еще не пахана, а в конце сам акт выделки холстов — «*холсты белить*» — говорит еще и о предсвадебных приготовлениях приданного, о зрелости дочери. И тогда несомненна связь синтаксического и грамматического параллелизма текста с параллелизмом в миропредставлении, системе мирового устройства и мировых связей у русского крестьянина, тем более, что безусловный параллелизм свойственен и фольклору, и произведениям древней литературы всех народов.

русском поэтическое искусство значительно моложе западноевропейского, но и в нем с изяществом и богатством оттенков используются параллельные структуры. Еще Р.Якобсон отметил, что «единственная в мире живая устная традиция, в которой грамматический параллелизм используется как основной способ последовательного сопряжения стихов, есть русская народная поэзия — как песни, так и речитативы» (63, 104). В данной же песне перед нами не грамматический, лексический и синтаксический параллелизм, но не семантические.

Возможно ли вообще повторение, возвращение к какому-либо одному или нескольким абсолютно идентичным стихам без семантической градации? Да, если сам этот повторяющийся стих не имеет определенного смыслового назначения, как, например, в еще одной песне из собрания Бродяжеского (уличная плясовая):

1. Сколько нам бражиньки не пили,
2. Все-то нам пьяненьким не были!
3. Ах любя, любя, любя,
4. Все-то нам пьяненьким не были,
5. Кабы чарочку горелки —
6. Я бы пьяна напилася,
7. Ах любя, любя, любя,
8. Я бы пьяна напилася!
9. Я бы пьяна напилася,
10. Вдоль бы по улице прошлася,
11. Ах любя, любя, любя,
12. Вдоль бы по улице прошлася! и так далее. (62, 188).

Какова же здесь функция повторений «Ах любя, любя, любя»? Существует ли вообще еще какая-то функция, кроме ритмической, у многочисленных в русском поэтическом творчестве припевок типа «люли, люли, люли», «ай-люли, люли»?

В подобных произведениях, как правило, происходит развитие текста по некоему поступательному сюжету.

Мы здесь совершенно не касаемся истории появления повторяющихся словосочетаний семантической значимости многих кажущихся нам бессмысленными слов.

И повторяющаяся через определенное количество стихов «бессмысленная» фраза либо возвращает к исходному моменту времени (как в данном случае), либо возвращает снова к рассказчику, словно напоминая о его существовании, помогая исполнителю как бы встать над рассказом, получить иную «шкалу отсчета», выйти за рамки текста и, следовательно, показать условность и зыбкость самого текста.

Создаются две системы отсчета, находящиеся в различных временных измерениях. Подобные повторения семантически не укрепляют целостность текста, а, напротив, разрушают его, «отсылая» в иную, иррациональную действительность. И если в первом приведенном нами примере повторяющиеся стихи при полном лексическом тождестве имели различную семантическую наполненность (происходило спиральное развитие текста), то во втором примере мы видим постоянное возвращение в «мертвую точку», вне текстовую или инотекстовую реальность (винтообразная структура текста).

* * *

Можно ли говорить, что не только в произведениях фольклора, но и в поэтических произведениях письменной культуры идентичные семантически значимые регулярные повторяющиеся строки образуют спиральную (а не винтовую) композицию? Ю.М.Никишов в учебном пособии для филологических факультетов университетов «Лирика: поэтика и типология композиции» (64) называет подобные композиции пунктирными: «Рефрен и образует пунктир стихотворения. Он действительно передает основную мысль. В этом смысле каждая строфа подчеркнута равноправна в структуре целого (...). Стихотворение строится под действием центробежных и центростремительных сил: рефрен концентрирует смысл стихотворения, остальной текст его расширяет» (64, 18–19). Данное утверждение предложенная терминология представляется нам несостоятельной по нескольким причинам. Во-первых, далеко не всегда рефрен содержит основную мысль стихотворения, в некоторых случаях рефрен вне стихотворения не может претендовать на «глубину и ширину», представляется узким, частным высказыванием (например, в стихотворении «Свеж и душист твой роскошный венок» А.Фета), и лишь

внутри поэтического текста и благодаря всему тексту реф-
ренс может стать средоточием основной мысли, либо наибо-
лее ярким и значимым образом, либо собирательным выра-
жением лирического переживания. И «возвращение» на
эту предельную прямую (пунктир) не происходит, ибо
каждый раз рефрен выступает в несколько ином качестве,
его семантическое поле расширяется, обогащенное
предыдущими строками, каждый раз рефрен «тот, да все
же иной». Происходит спиральное развитие текста с вра-
щением вокруг единой оси, но с расширением семантичес-
кого поля. Не ясна мысль и о «подчеркнуто равноправных»
строфах. По отношению к чему они равноправны? К рефре-
ну? Но рефрен – всегда «повтор иного качества»*.

Рассмотрим в качестве иллюстрации спиральной компо-
зиции в лирическом произведении «В горах» Иосифа Брод-
ского. Это небольшое произведение** состоит из двадцати
адаптированного автором фрагмента, содержаще-
го в две строфы-катрена. Каждый третий фрагмент начи-
нается со стиха «Голубой саксонский лес» (во всех случаях –
полностью номинативное предложение), что позволя-
ет нам условно выделить семь крупных композиционных
единиц, каждая из которых «открывается» строкой
«Голубой саксонский лес» и содержит три фрагмента.

Перед нами строго симметричное построение с четко

* Ю.М. Никишов в своей работе использует термин «спиральная компози-
ция» в следующем значении: «Ход авторской мысли... здесь развивается на
основании факта объективной реальности и авторского к нему отно-
шения» (с. 74). Авторское отношение, или, по словам Никишова, медитация
«обладает спиралью: с разных ее витков по-разному и воспринимается пред-
мет изображения» (с. 55). (В качестве иллюстрации приводится стихотворе-
ние А.Бродского «Рыба раскинулась...»). Определение представляется нам весьма
примечательным, кроме того возникает вопрос, можно ли в лирическом стихотво-
рении «воспринимать факт объективной реальности» не выразив при этом,
как этот факт воспринимается (да и уместно ли слово «воспроизводить?»), ав-
торского отношения? В данном случае еще можно говорить об особеннос-
ти восприятия, но в понятие композиции стихотворения непременно вхо-
дят и формальные моменты, что в данном определении совершенно не от-
ражено. Ни на лексическом, ни на синтаксическом, ни на каком-либо дру-
гом уровне (кроме субъективного восприятия) наличие спирали в
рассмотренном тексте Ю.М.Никишов не обнаруживает.

** Данное стихотворение приведено в Приложении, с. 77–82.

очерченными периодами, которые можно выразить цифрами: 168 (общее количество строк) – 42 (количество строфы) – 21 (количество фрагментов) – 7 (количество «отрывков» начинающихся «сигнальной» строкой «Голубой саксонский лес»).

И своеобразным «пограничным» знаком, указывающим на начало нового периода, является стих «Голубой саксонский лес», несущий вследствие этого наибольшую и формальную, и семантическую нагрузку.

Голубой саксонский лес, хвойный лес, становится своеобразным фетишем произведения, исходной точкой, откуда начинается развитие очередной мысли автора. Лес – знак вечности на земле, либо сама вечность, застывшая в хвойном покое. В.Иофе в статье «Благая весть лесов» пишет, что в русской литературе XIX века лиственные деревья отождествлялись с идеей возрождения **после смерти**, вечного бытия уже не на земле, уже в ином качестве и ином пространстве. В XIX веке в русской поэзии все чаще лиственные деревья стали вытесняться хвойными, бессмертие после смерти стало менее желанным, чем бессмертие на земле: человек захотел вечной жизни, а не жизни после смерти (вариант духовного утопизма): «XX... век все больше связывает бессмертие с вечнозеленностью как таковой, с темой бесконечного преодоления наличного существования». Хвойные в русской поэзии XX века являют образ тела бессмертия, вырванного из антиномий бытия, из драмы жизни» (65, 249). Голубой (цвет определенных хвойных сортов) саксонский лес Бродского и есть «образ тела бессмертия», земного воплощения вечности. И многократные в неизменности повторения подчеркивают незыблемость и неподвижность леса, который становится точкой отсчета и в формальной структуре произведения, и в философских размышлениях лирического героя о бренном и вечном.

Ряд внутренних оппозиций, возникающих в зыбком взаимодействии вечного и тленного, составляют идейно-образный «каркас» поэмы.

1) **Человек – лес, природа.** Слияние лирических героев с природой, лесом (следовательно – с вечностью): «Ты – никто, и я – никто, / Вместе мы почти пейзаж», – природа величественна (быть может, оттого и вечна?), бренное в ней – пыль вечности; лес, символ вечности, величественен, чтобы

быть причастным к его вневременному ходу, нужно быть «нижним, ничем», слиться с пейзажем, стать его истоками и предтечей, отсюда: «Как пейзажу с места в бок, / нам с ума сойти нельзя». Единение с горами и лесом вырастает порой до первопричинности: «Эти горы – наших фраз / эхо, выросшее в сто / двести, триста тысяч раз». Лес становится пра-дедом, горы – прагорами (не оттого ли и происходит вечное возвращение к голубому саксонскому лесу), человек – слепок с пейзажа вечности (либо пейзаж – слепок с человека): «Подобить не впервой / наши ребра и хребты / ихней ломаной кривой».

2) **Пространство – время.** Как правило, эти понятия находятся в теснейшей взаимосвязи, у Бродского же происходит разрыв, противопоставление, противодействие. Возникает остановка или замедление времени (торжество пространства) и «мечь» пространству отделенного от него времени: «Чем объятие плотней, / тем пространства сзади – / склонов, складок, простыней – / больше, времени в укор. // Но и маятника шаг / вне пространства завести / тоже в силах, как большак, / дальше мяса на кости». Материя может воплощать вечное бытие, постоянство на земле, вне материи – уже небытие, пустота: «Дальше – только кислород: / в него вхожая кутья / через ноздри, через рот. / Вкус и цвет небытия». Вечность и небытие у Бродского противопоставлены как незыблемость и вакуум, величие и пустота, вечно существующее и всегда несуществующее. Саксонский лес – «край земли. Конец / геологии; предел», соприкосновение бытия и небытия (бренное – у подножья). Но сосуществование – гармонично во вневличностной природе, у лирических героев оно приобретает трагические мотивы, создавая антитезу:

3) **Мы (я и ты) – небытие – вечность.** Принадлежность и бытию, и небытию: «Чем мы дышим – то мы есть, что мы дышим – в том нам гнить. / Данный вид суть, в нашу честь, / не можем соединить». Дышать, воздух, дух – здесь таится вечность, но – «нам гнить», вечность на земле, воплощении которой является голубой саксонский лес, недостижима, в его верхнем пейзаже проявляет враждебность равнодушия, враждебность незыблемого к распадающемуся: «Сумма всех распадов, мы...» люди – частицы (какая малость!), они сливаются с пейзажем, но – «почти», в то же время

трагически, безнадежно разобщены с ним функционально
«В этом мире страшных форм / наше дело – сторона. / Мы
для них – подножный корм, / многоточье, два зерна».

4) Отсюда возникает еще раз, но уже как противопоставление, непримиримый конфликт, оппозиция «**МЫ** (люди) – лес (природа, вечность): «Мир, следящий зорче птиц – / Гулливер и Геркулес – / за ужимками частиц». Тожество исчезает: «Сумма двух распадов, мы...» Появляется тема скелетности, бренности плоти, творящей разрушительное время самим своим наличием («Тук-тук-тук» стучит нога / на ходу в сосновый пол», словно ходики: «тик-так»). Но вечное и бренное соотносится, в свою очередь, с одушевленным и неодушевленным, личностным и внеличным. Горный пейзаж вечен и безличен, оттеняет своим белым светом не только бренность, но и неповторимость (черт) лирических героев: «Против них, что я, что ты, / оба будучи черны, / ихним снегом на черты / наших лиц обречены». Эта неповторимость, личностность, одушевленность делает невозможным пребывание в вечности, ибо вечность переходит рамки индивидуального, становясь наиндивидуальной и надличностной: «повторяясь» в неизменности каждое мгновение либо статично застыв вне мгновенного и вне временного вообще: «Нас других не будет! Ни / здесь, ни там, где все равны. / Оттого-то наши дни / в этом месте сочтены». Чем глубже чувство (существующее только во времени), чем ярче индивидуальность, «Чем отчетливей в упор / профиль, пористость, анфас, / тем естественный отбор / напроць времени нас».

Вечность – «Мир без завтрашнего дня», ибо и завтра не то же, но «сумма лиц мое с твоим, / очерк чей и через столетия / тысяч лет неповторим», а потому неповторимо и каждое мгновение, освещенное индивидуальностью, преходящее и самоценное: «Нас других не будет!» повторяется, как и «ничто», «никто». Но что до этого все уравнивающему небытию. И уникальности существования противостоит распадение, стирающее ничто. «Нам цена – базарный грош! / Козырная двойка треф! / Я умру и ты умрешь. / В нас течет опьяняющая кровь».

Индивидуальность, как и бренность, соединяет у враждебной земной вечности «чету» лирических героев, но зародившись в середине произведения мотив расставания, подспудно

пронизывающий весь текст, приобретает все более определенную форму: «Сон, разжав нас, может дать / только решку и орла». Сон (смерть)*, разрубая, разрывая, в то же время проявляет единность лирических героев, высшую неразрывность (две стороны одного).

Но разлука уже зародилась, уже неизбежна, существует в сознании героев и разделяет их еще до прихода Великой Разлучницы: «Геометрия утрат, / как безумие, проста». А потому каждое мгновение перед ликом вневременной материальной вечности (Голубой саксонский лес) ощущается подчеркнуто индивидуальным и неповторимым, бесценным в своей преходящести, и боль разлуки пронизывает каждое слово поэта: «жизнь моя на жизнь твою / насмотреться не жгла».

Расставание неизбежно, последние строки звучат напутствием («Сохрани на черный день...»), происходит отделение, разрыв, уже свой у нее будет черный день, только свой...

Но разрыв духовный — невозможен: «Вычесть временное из / постоянного нельзя». Остается — «сгача с жизни», а история чувств уже находится в постоянном, уже не может быть временной (ибо вне текущего времени), она исчезла навсегда, как исчезает все, и осталась навсегда, как ничто не может исчезнуть, запечатлеваясь в очертаниях островершинного саксонского леса. Происходит примирение оппозиций временное — вечное; горы, лес — люди.

Вышеприведенный краткий анализ идейно-образного строя лишь в наиболее общих чертах показывает значение единности и параллелизма в математически выверенной структуре этого произведения.

И повторяющийся через определенные интервалы стих «Голубой саксонский лес», несомненно, играет особую роль. Первый раз, «открывая» стихотворение, эта строка разве что сообщает географическое местоположение, правда, еще с пока не вполне осознанным определением «голубой» (снега, льда и бессмертия — застылости). Далее возникает противопоставление **горы, лес — люди, вечность — бренность**, лес представляется почти что враждебным в своем отчужденном вечном существовании, как вечная не-

*Сальвадор Дали поэтично назвал сон — «метафорой смерти».

зыблемость он появляется второй раз, открывая новый фрагмент, в котором звучит вдруг мотив подобия с несущими его горами. Это телесное подобие, подобие праматери глины, застывшей в виде ребер, холмов, хребтов...^{*} И в третий раз возникающий лес не только враждебен нетленностью, но и подобен прародством, и родство это не только плоти: саксонский лес маргинален, ибо он на краю земли «предел», «конец геологии», он на стыке телесного, физического и эфирного, того, что нельзя соединить, но что держится на его зазубренном крае. Но и человек — маргинален, его дыхание-жизнь и его телесность-смерть соединяются на мгновение короткого отрезка — края, вырванного у вечности.

И когда четвертый раз неотступным вневременным ландшафтом возникает голубой саксонский лес, чтобы вновь подчеркнуть бренность человеческого бытия, он уже далеко не так нейтрален для читателя, как в первый раз, и не только прародственен, как во второй, но уже и близок «пограничностью» существования. Семантическое поле повторяющегося стиха не осталось неизменным, оно постоянно расширяется, приобретая в пятом отрывке подчеркнутую антииндивидуальность, присущую вечности, и именно этой антииндивидуальностью обрекая (в шестом отрывке) лирических героев на **вечную** неповторимость.

И в седьмой раз (таинственное число!) звучащий стих «Голубой саксонский лес», уже суммировавший в себе целую гамму ассоциаций, предваряет проникнутые болью строки о неотвратимой утрате и ценности жизни, данной «на пределе».

Таким образом, мы видим, что семь раз повторяющийся стих «Голубой саксонский лес» в семантическом отношении разу не был абсолютно идентичен, его семантическое поле непрерывно обогащалось и расширялось, и текст не просто возвращался в «исходную мертвую точку», а, делая виток, выходил на новый, более высокий содержательный уровень, развиваясь по принципу спиральной симметрии.

^{*}Согласно традициям большинства мистических учений, человек (и человеческое тело) рассматривается как миниатюрная Вселенная.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Симметрическая структура поэтического произведения редко бывает явной. Но и художником слова симметрические построения не всегда создаются осознанно, в некоторых случаях симметрические композиции художественных произведений осуществляются как некая заданность, продуманность, а в других, по-видимому, как бессознательно, интуитивно воспринятый закон Космической гармонии.

«В языке, подчиненном художественному заданию, в произведении словесного искусства, композиция становится законом расположения словесного материала, как художественно расчлененного и организованного по эстетическим принципам целого. Словесные массы служат материалом, который поэтом подчиняется формальному заданию, закономерности и пропорциональности расположения частей. Перед художником — как бы хаос индивидуальных, сложных и противоречивых фактов, смысловых (тематических), звуковых, синтаксических, в который вносится художественная симметрия, закономерность, организованность: все отдельные, индивидуальные факты подчиняются единству художественного задания». (13, 436).

Обнаруженные и описанные виды композиций лирических стихотворений в общих чертах соответствуют по своей структуре видам симметрии в окружающей нас природе.

В одном стихотворении может сосуществовать несколько видов симметрических конструкций (например, зеркальная композиция образно-тематического строя и трансляционная — ритмического), возможны и наложения различных видов симметрических композиций.

Все перечисленные виды симметрических композиций, явились ли они следствием «искусственного» авторского замысла или проявились из тайников бессознательного как интуитивно угаданная гармония, довольно часто встречаются в поэзии, но ни в коей мере не являются непременно или обязательными, ибо если формальная симметрия стихотворного текста является безусловной (хотя бы на уровне графики), то семантическая, идейно-образная симметрия является вариантной и эпистемической.

Но в любом случае постижение структуры художественного произведения способствует его новому, более глубо-

кому прочтению и очередному продвижению по бесконечной дороге познания тайны творчества.

1. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.

2. Иванов В.В. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» // Труды по знаковым системам. III. Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 198. – Тарту: 1967. С. 156–171.

3. Левин Ю.И. Симметрия и ее нарушение как композиционная основа стихотворения (Г.Иванов) // Стилистика и поэтика. Тезисы всесоюзной научной конференции. Вып. 1. – М.: 1989. С. 80–83.

4. Лихачев Д.С. Стилистическая симметрия в древнерусской литературе // Проблемы современной филологии. – М.: Наука, 1965. С. 418–422.

5. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. IV. Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 236. – Тарту: 1969. С. 86–135.

6. Минц З.Г., Мельникова Е.Г. Симметрия-асимметрия в композиции «III симфонии» Андрея Белого. Труды по знаковым системам. Т. XVII. Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 641. – Тарту: 1984. С. 84–94.

7. Мугдугева М.К. Симметрия как пространственно-временная организация стихотворного текста // Проблемы поэтической речи. Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца. Вып. 307. – М.: 1988. С. 67–81.

8. Функция симметрии – асимметрии в тексте: Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца. Вып. 354. – М.: 1990. – 138 с.

9. Чумаков Ю.Н. Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. – Горький: 1981. С. 32–34.

10. Эткинд Е. Симметрические композиции у Пушкина. – Paris: 1988. – 350 с.

11. Жовтис А.Л. Стихи, которые читаешь... // Литературная учеба. 1982. №4. С. 116–121.

12. Белый А. Символизм. Книга статей. – М.: Мусагет, 1910. – 210 с.

13. Жирмунский В.М. Теория стиха. – Л.: Сов. пис., 1975. – 664 с.

14. Гаспаров М.А. Современный русский стих. Метрика и ритмика. — М.: Наука, 1974. — 488 с.
15. Шапир М.И. *Metrum et rhythmus sub specie semioticoe* // Даугава. 1990. №10. С. 63–94.
16. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Труды по знаковым системам. Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 160. — Тарту: 1964. — 195 с.
17. Державин Г.Ф. Сочинения. — Л.: Худ. лит., 1987. — 504 с.
18. Антипова А.М. Пятистрочье: структура и семантика // Проблемы стиховедения и поэтики. — Алма-Ата, 1990. С. 146–148.
19. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 4. 2-е изд. — М.: Изд-во АН СССР, 1957. — 595 с.
20. Фет А.А. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. пис., 1986 (БП). — 752 с.
21. Холшевников В.Е. Что такое русский стих // Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. С. 5–37.
22. Эткинд Е. Материя стиха. — Paris: 1978. — 492 с.
23. Некрасов Н.А. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 2. — М.: Правда, 1979. — 416 с.
24. Хлебников В. Творения. — М.: Сов. пис., 1987. — 736 с.
25. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. С. 462–482.
26. Торсуева И.Г. Сверхтекст и уровни анализа поэтического текста // Проблема поэтической речи. (Труды Института им. М. Тореца. Вып. 307.) — М.: 1988. С. 26–41.
27. Токарев Г.Н. Слово в контексте стихотворной речи (к проблеме поэтического перевода). Автореферат дисс... кандидата филологических наук. — М.: 1984. — 20 с.
28. Брик О.М. Звуковые повторы // Поэтика. — Пг.: 1919. С. 5–34.
29. Сказания русского народа, собранные И.П. Сахаровым. Сб. — М.: Худ. лит., 1990. — 398 с.
30. Волошин М.А. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. — М.: Правда, 1991. — 480 с.
31. Ахматова А. А. Сочинения. В 2-х тт. Т. 1. Стихотворения и поэмы. — М.: Худ. лит., 1987. — 511 с.
32. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах. Т. II. — М.: Худ. лит., 1983. — 542 с.

33. Тэффи Н. Стихотворения // Наше наследие. 1987.
34. Русская народная поэзия. Лирическая поэзия: Сб. – Л.: Худ. лит., 1984. – 584 с.
35. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высш. шк., 1989. – 406 с.
36. Лермонтовская энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – 784 с.
37. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах. Т. I. – М.: Худ. лит., 1983. – 446 с.
38. МакКормак Э. Когнитивная теория метафоры: Сб. – М.: Прогресс, 1990. С. 358–386.
39. Дэвидсон Д. Что означают метафоры // Теория метафоры: Сб. – М.: Прогресс, 1990. С. 173–193.
40. Шубников А.В., Копчик В.А. Симметрия в науке и искусстве. – М.: Наука, 1972. – 339 с.
41. Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Алиса в Зазеркалье. – М.: Наука, 1991. – 350 с.
42. Сахаров А.Д. Лионская лекция // Огонек. 1991. №21. С. 6–8.
43. Аронов А. Первая жизнь. – М.: Правда, 1989. – 31 с.
44. Гиппиус З. Стихотворения. Живые лица. – М.: Худ. лит., 1991. – 471 с.
45. Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам XXII. Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 831. – Тарту: 1988. С. 6–24.
46. Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. – М.: Наука, 1983. – 720 с.
47. Иванов В.В. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. – М.: Сов. радио, 1978. – 185 с.
48. Эйзенштейн С.М. Чет – Нечет. Раздвоение единого / Восток – Запад. – М.: Наука, 1988. С. 234–278.
49. Тютчев Ф.М. Сочинения в двух томах. Т. 1. – М.: Правда, 1980. – 384 с.
50. Блок А. Собрание сочинений в шести томах. Т. 1. – Л.: Худ. лит., 1980. – 512 с.
51. Ярхо Б.И. Простейшие основания формального анализа // Ars Poetica: Сб. ст. 1. – М.: ГАХН, 1927. С. 7–28.
52. Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. – М.: Наука, 1986. – 252 с.
53. Динамическая поэтика. От замысла к воплощению: Сб. – М.: Наука, 1990. – 263 с.

54. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 3. 2-е изд. — М.: Изд-во АН СССР, 1957. — 595 с.
55. Рисунки русских писателей XVII — начала XX века. — М.: Советская Россия, 1988. — 225 с.
56. Кузмин М. Избранные произведения. — Л.: Худ. лит., 1990. — 576 с.
57. Васюточкин Г.С. О некоторых аспектах применения математики и ЭВМ в стиховедении // НТР и развитие художественного творчества. — Л.: Наука, 1980. С. 202–217.
58. Словарь античности: Пер. с нем. — М.: Прогресс, 1989. — 704 с.
59. Тэффи Н. Река времен // Простор. 1989. №8. С. 149–152.
60. Цветаева М. Сочинения в двух томах. Т. 1. — М.: Худ. лит., 1980. — 575 с.
61. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. — М.: Русский язык, 1982. — 555 с.
62. Собрание народных песен П. В. Киреевского. Т. 2. — Л.: Наука, 1986. — 326 с.
63. Якобсон Р. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М.: 1987. С. 99–132.
64. Никишов Ю.М. Лирика: поэтика и типология композиции. — Калинин: КГУ, 1990. — 87 с.
65. Иофе В. Благая весть лесов // Вестник новой литературы. Вып. 2. — Л.: Изд-во Ассоциация «Новая литература», 1990. С. 247–256.
66. Бродский И. Назидание. Стихи. 1962 — 1989. — Л.: СП «Смарт», 1990. С. 202–209.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ОТДЕЛЬНЫМ ВОПРОСАМ КОМПОЗИЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

1. Анализ одного стихотворения. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. – 280 с.
2. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях: Учебное пособие для вузов. – М.: Высш. шк., 1993. – 272 с.
3. Гаспаров М.Л. Избранные статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – 477 с.
4. Григорьев В.П. Поэтика слова. – М.: 1979. – 340 с.
5. Жирмунский В.М. Теория стиха. – Л.: Сов. пис., 1975. – 664 с.
6. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л.: 1972. – 271 с.
7. Мерлин В.В. Самоотрицание текста (К семантике поэтической концовки) // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. 49, 1990. № 1. С. 3–15.
8. Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. – 448 с.
9. Поэтический строй русской лирики. – Л.: Наука, 1973. – 382 с.
10. Семиотика и художественное творчество. – М.: Наука, 1977. – 382 с.
11. Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – 430 с.
12. Сильман Т.И. Заметки о лирике. – Л.: Сов. пис., 1977. – 223 с.
13. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М.: Наука, 1977. – 202 с.
14. Тимофеев Л.И. Слово о стихе. – М.: Сов. пис., 1982. – 343 с.
15. Тимофеев Л.И. Теория стиха. – М.: Худ. лит., 1939. – 232 с.
16. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. – Л.: 1959. – 270 с.
17. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. – М.: Сов. пис., 1965. – 302 с.
18. Холшевников В.Е. Стихovedение и поэзия. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. – 256 с.

19. Художественное пространство и время. — Даугавпилс: 1987. — 183 с.
20. Чередниченко В.И. Типология временных отношений в лирике. — Тбилиси: Мецниереба, 1986. — 136 с.
21. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. — Л.: Сов. пис., 1969. — 552 с.
22. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX веков. — М.: Сов. пис., 1988. — 416 с.
23. Якобсон Р. Работы по поэтике. — М.: 1987. — 480 с.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ПРОБЛЕМАМ СИММЕТРИИ В ПРИРОДЕ И ИСКУССТВЕ (краткий список)

1. Береснева В.Я., Яглом И.М. Симметрия и искусство орнамента // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. С. 274–288.
2. Вейль Г. Симметрия. – М.: Наука, 1968. – 191 с.
3. Вигнер Е. Этюды о симметрии. – М.: Мир, 1971. – 318 с.
4. Гарднер М. Этот правый, левый мир. – М.: Мир, 1967. – 306 с.
5. Иванов В.В. Бессознательное, функциональная симметрия, язык и творчество (К постановке вопроса) // Бессознательное: Природа функции. Методы. Исследования. IV. – Тбилиси: Изд-во «Мецниереба», 1985. С. 254–260.
6. Иванов В.В. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. – М.: Сов. радио, 1978. – 185 с.
7. Принципы симметрии. – М.: Наука, 1978. – 380 с.
8. Сонин А.С. Постигание совершенства. Симметрия, асимметрия, дисимметрия, антисимметрия. – М.: Знание, 1987. – 208 с.
9. Узоры симметрии. – М.: Мир, 1980. – 271 с.
10. Урманцев Ю.А. Симметрия природы и природа симметрии. М.: Мысль, 1974. – 229 с.
11. Шафрановский И.И. Симметрия в природе. 2-е изд. – Л.: Недра, 1985. – 166 с.
12. Шевелев И.Ш., Марутаев М.А., Шмелев И.П. Золотое сечение. Три взгляда на природу гармонии. – М.: Стройиздат, 1990. – 343 с.
13. Шубников А.В., Копцик В.А. Симметрия в науке и искусстве. – М.: Наука, 1972. – 339 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

И. Бродский

В ГОРАХ

1

Голубой саксонский лес.
Снега битого фарфор.
Мир бесцветен, мир белес,
точно извести раствор.

Ты, в коричневом пальто,
я, исчадье распродаж.
Ты — никто, и я — никто.
Вместе мы — почти пейзаж.

2

Белых склонов тишь да гладь.
Стук в долине молотка.
Склонность гор к подножью дать
может кровли городка.

Горный пик, доступный снам,
фото пленке, свалке туч.
Склонность гор к подножью, к нам,
суть изнанка ихних круч.

3

На ночь снятое плато.
Трепыханье фитиля.
Ты — никто, и я — никто:
дыма мертвая петля.

В туче прячась, бродит Бог,
ноготь месяца грызя.
Как пейзажу с места в бок,
нам с ума сойти нельзя.

4

Голубой саксонский лес.
К взгляду в зеркало и в даль
потерявший интерес
глаза серого хрусталь.

Горный воздух, чье стекло
вдох неведомо о чем
разбивает, как ракло,
углекислым кирпичом.

5

Мы с тобой — никто, ничто.
Эти горы — наших фраз
эхо, выросшее в сто,
двести, триста тысяч раз.

Снизив речь до хрипоты,
уподобить не впервой
наши ребра и хребты
ихней ломаной кривой.

6

Чем объятие плотней,
тем пространства сзади — гор,
склонов, складок, простыней —
больше, времени в укор.

Но и маятника шаг
вне пространства завести
тоже в силах, как большак,
дальше мяса на кости.

7

Голубой саксонский лес.
Мир зазубрен, ощутив,
что материи в обрез.
Это — местный лейтмотив.

Дальше — только кислород:
в тело входящая кутья

через ноздри, через рот.
Вкус и цвет — небытия.

8

Чем мы дышим — то мы есть,
что мы топчем — в том нам гнить.
Данный вид суть, в нашу честь,
их отказ соединить.

Это — край земли. Конец
геологии; предел.
Место точно под венец
в воздух вытолкнутых тел.

9

В этом смысле мы — чета,
в вышних слаженный союз.
Ниже — явно ни черта.
Я взглянуть туда боюсь.

Крепче в локоть мне вцепись,
побеждая страстью власть
тяготенья — шанса, ввысь
заглядевшись, вниз упасть.

10

Голубой саксонский лес.
Мир, следящий зорче птиц —
Гулливер и Геркулес —
за ужимками частиц.

Сумма двух распадов, мы
можем дать взамен числа
абажур без бахромы,
стук по комнате мосла.

11

«Тук-тук-тук» стучит нога
на ходу в сосновый пол.
Горы прячут, как снега,
в цвете собственный глагол.

Чем хорош отвесный склон,
что, раздевшись догола,
все же — неодушевлен;
то же самое — скала.

12

В этом мире страшных форм
наше дело — сторона.
Мы для них — подножный корм,
многоточье, два зерна.

Чья невзрачность, в свой черед,
лучше мышцы и костей
нас удерживает от
двух взаимных пропастей.

13

Голубой саксонский лес.
Близость зрения к лицу.
Гладь щеки — противовес
клеток ихнему концу.

Взгляд, прикованный к чертам,
освещенным и в тени, —
продолжение клеток там,
где кончаются они.

14

Не любви, но смысла скул,
дуг надбровных, звука «ах»
добиваются — сквозь гул
крови собственной — в горах.

Против них, что я, что ты,
оба будучи черны,
ихним снегом на черты
наших лиц обречены.

15

Нас других не будет! Ни
здесь, ни там, где все равны.

Оттого-то наши дни
в этом месте сочтены.

Чем отчетливей в упор
профиль, пористость, анфас,
тем естественней отбор
напрочь времени у нас.

16

Голубой саксонский лес.
Грез базальтовых родня.
Мир без будущего, без —
проще — завтрашнего дня.

Мы с тобой никто, ничто.
Сумма лиц, мое с твоим,
очерк чей и через сто
тысяч лет неповторим.

17

Нас других не будет! Ночь,
струйка дыма над трубой.
Утром нам отсюда прочь,
вниз, с закушенной губой.

Сумма двух распадов, с двух
жизней сдача — я и ты.
Миллиарды снежных мух
не спасут от нищеты.

18

Нам цена — базарный грош!
Козырная двойка треф!
Я умру, и ты умрешь.
В нас течет одна пся крев.

Кто на этот грош, как тать,
точит зуб из-за угла?
Сон, разжав нас, может дать
только решку и орла.

19

Голубой саксонский лес.
Наста лунного наждак,
неподвижности прогресс,
то есть — ходиков тик-так.

Снятой комнаты квадрат.
Покрывало из холста.
Геометрия утрат,
как безумие, проста.

20

То не ангел пролетел,
прошептавши: «виноват».
То не бдение двух тел.
То две лампы в тыщу ватт

ночью, мира на краю,
раскаляясь добела, —
жизнь моя на жизнь твою
насмотреться не могла.

21

Сохрани на черный день,
каждой свойственный судьбе,
этих мыслей дребедень
обо мне и о себе.

Вычесь временное из
постоянного нельзя,
как обвалом, верх и низ
перепутать, не грозя. (66).

ЗАДАНИЯ И ВОПРОСЫ

I

1. Какие виды параллелизма в стихотворном тексте вы можете назвать?

2. Что такое «бинарная пара» и «бинарная оппозиция»?

3. Как соотносятся понятия «бинарность», «параллелизм» и «симметрия»?

Проанализируйте стихотворение Марины Цветаевой:

* * *

1. Как правая и левая рука —

2. Твоя душа моей душе близка.

3. Мы смежены, блаженно и тепло,

4. Как правое и левое крыло.

5. Но вихрь встает — и бездна пролегла

6. От правого — до левого крыла!

10 июля 1918

4. Какова в нем функция бинарной пары и бинарной оппозиции?

5. Какова функция сравнения в организации идейно-образного строя этого стихотворения? Может ли сравнение перерасти в противопоставление?

6. Как использует М.Цветаева традиционную мифологическую оппозицию «правый — левый»?

7. Проанализируйте образы «рука — крыло», «моя душа — твоя душа», «вихрь — бездна».

8. Что такое синтаксический параллелизм и какова его значимость в данном стихотворении?

9. Назовите известные вам виды симметрии. Какие из них могут встретиться в художественном произведении?

10. Каково в этом стихотворении Марины Цветаевой соотношение синтаксической, графической и образной симметрии?

РАВНОДЕНСТВИЕ

1. Есть иволги в лесах, и гласных долгота
2. В тонических стихах единственная мера,
3. Но только раз в году бывает разлита
4. В природе длительность, как в метрике Гомера.

5. Как бы цезурю зияет этот день:
6. Уже с утра покой и целые длинноты,
7. Волы на пастбище, и золотая лень
8. Из тростника извлечь богатство целой ноты.

1914

1. Проанализируйте метрику и ритмику стихотворения. Есть ли в нем цезура? В каком стихе наибольшее число ударных слогов? Какова композиционная и семантическая значимость этого стиха?

2. Проанализируйте рифмопары стихотворения.

3. Сравните синтаксическую структуру обеих строф.

4. Обратите внимание на имена существительные в этом стихотворении. Их можно разделить на две основные группы: природа и поэзия. «Выпадающие» слова — *богатство* (здесь: полнота, избыточность, совершенство) и *лень* («И лень, подруга вдохновенья...»). Почему лень — *золотая*?

5. Каково значение образа «тростника» в литературе, философии и в этом стихотворении?

6. Проанализируйте глаголы в стихотворении. Обратите внимание на их количество. Насколько значим здесь глагол «извлекать»?

7. Какие симметрические структуры есть в стихотворении и какова их функция?

III

1. Дайте определение понятию «композиция лирического стихотворения».

2. Проанализируйте стихотворение Марины Цветаевой:

* * *

1. В лоб целовать – заботу стереть.

2. В лоб целую.

3. В глаза целовать – бессонницу снять.

4. В глаза целую.

5. В губы целовать – водой напоить.

6. В губы целую.

7. В лоб целовать – память стереть.

8. В лоб целую.

5 июня 1917

3. Проанализируйте синтаксическую структуру стихотворения. Какой вид симметрии лежит в ее основе?

4. Какова функция тире в каждом нечетном стихе этого стихотворения?

5. Какие анафорические элементы есть в этом стихотворении?

6. Какие бинарные структуры вы можете здесь выявить?

7. Рассмотрите семантику следующих бинарных элементов: *лоб – забота – память, глаза – бессонница, губы – вода*.

8. Какие вертикальные ряды вы можете выявить в стихотворении? Проанализируйте их.

9. Проанализируйте семантическую значимость бинарных пар, образующихся по вертикали: *забота – бессонница, вода – память, забота – память*.

IV

1. Каковы значение и функция сравнения в художественном произведении?

2. Что такое метафора?

Проанализируйте стихотворение А.С.Пушкина «Я пережил свои желанья...».

А.С.Пушкин

* * *

1. Я пережил свои желанья,
2. Я разлюбил свои мечты;
3. Остались мне одни страданья,
4. Плоды сердечной пустоты.

5. Под бурями судьбы жестокой
6. Увял цветущий мой венец;
7. Живу печальный, одинокий,
8. И жду: придет ли мой конец?

9. Так, поздним хладом пораженный,
10. Как бури слышен зимний свист,
11. Один на ветке обнаженной
12. Трепещет запоздалый лист.

1821

3. Есть ли в этом стихотворении сравнения, метафоры?

4. Сравните «бури судьбы жестокой» (5-й стих) с «бури зимним свистом» (10-й стих). Как вы думаете, чем вызвано сравнение с явлением природы?

5. Какие параллели видит автор в своей судьбе и судьбе листа? Назовите поэтические произведения других авторов, в которых судьба человека сравнивается с судьбой листа.

6. Сопоставьте две первых строфы стихотворения с последней строфой.

7. Как можно назвать подобный вид композиции?

V

Проанализируйте стихотворение А.С.Пушкина «Муза».

МУЗА

1. В младенчестве моем она меня любила
2. И семиствольную цевницу мне вручила;
3. Она внимала мне с улыбкой, и слегка
4. По звонким скважинам пустого тростника
5. Уже наигрывал я слабыми перстами
6. И гимны важные, внушенные богами,
7. И песни мирные фригийских пастухов.
8. С утра до вечера в немой тени дубов
9. Прилежно я внимал урокам девы тайной;
10. И, радуя меня наградой случайной,
11. Откинув локоны от милого чела,
12. Сама из рук моих свирель она брала:
13. Тростник был оживлен божественным дыханьем
14. И сердце наполнял святым очарованьем.

1821

1. Сколько предложений в этом стихотворении?
2. Сопоставьте первые и вторые семь стихов.
3. Сравните два первых и два последних стиха.
4. Сравните 3–7 и 8–12 стихи.
5. Обратите внимание на то, как используется глагол «внимать».
6. Как вы думаете, чем обусловлен выбор инструмента, на котором муза учит играть поэта?
7. Какой вид симметрии лежит в основе композиции этого стихотворения?

VI

Проанализируйте стихотворение Александра Блока «За гробом».

ЗА ГРОБОМ

1. Божья мать *Утоли мои печали*
2. Перед гробом шла, светла, тиха.
3. А за гробом — в траурной вуали
4. Шла невеста, провожая жениха...
5. Был он только литератор модный,
6. Только слов кощунственный творец...
7. Но мертвец — родной душе народной:
8. Всякий свято чтит она конец.
9. И навстречу кланялись, крестили
10. Многодумный, многотрудный лоб.
11. А друзья и близкие пылили
12. На икону, на нее, на гроб...
13. И с какою бесконечной грустью
14. (Не о нем — бог весть о ком?)
15. Приняла она слова сочувствий
16. И венок случайный за венком...
17. Этих фраз избитых повторенья,
18. Никому не нужные слова —
19. Возвела она в венец творенья,
20. В тайную улыбку божества...
21. Словно здесь, где пели и кадили,
22. Где и грусть не может быть тиха,
23. Убралась она фатой от пыли
24. И ждала Иного Жениха...

6 июля 1908

1. Сравните три первые и три вторые строфы стихотворения.
2. Сопоставьте вторую и пятую строфы. Каково значе-

ние в них словосочетаний «*кощунственный творец – венец творенья*»? Какие слова повторяются в обеих строфах?

3. Сопоставьте первую и шестую строфы, первый и двадцать четвертый стихи, четвертый и двадцать четвертый стихи.

4. Проанализируйте пространственно-временную композицию стихотворения.

5. Какова семантика образов «жених» и «невеста»?

6. Как соотносены название стихотворения и название иконы?

7. Какой вид симметрии лежит в основе композиции этого стихотворения?

VII

Проанализируйте стихотворение Ф.И.Тютчева «Обвеян вещею дремотой...»

* * *

1. Обвеян вещею дремотой,
2. Полураздетый лес грустит...
3. Из летних листьев разве сотый,
4. Блестя осенней позолотой,
5. Еще на ветви шелестит.
6. Гляжу с участием умиленным,
7. Когда, пробившись из-за туч,
8. Вдруг по деревьям испещренным,
9. С их ветхим листом изнуренным,
10. Молниевидный брызнет луч!
11. Как увядающее мило!
12. Какая прелесть в нем для нас,
13. Когда, что так цвело и жило,
14. Теперь, так немощно и хило,
15. В последний улыбнется раз!..

15 сентября 1850

1. Проанализируйте синтаксическую структуру стихотворения. Сравните вторую и третью строфы.

2. Строфы стихотворения состоят из пяти стихов. Проанализируйте семантическую функцию четвертого стиха каждой строфы. Попробуйте прочитать стихотворение без этих строк.

3. Проанализируйте пространственно-временную композицию стихотворения. Особое внимание обратите на строку «Как увядающее мило!».

4. Сопоставьте первую и вторую строфы стихотворения. Сравните две первые и третью строфы. Можно ли сказать, что в первой строфе дана «внеличностная» картина природы, во второй появляется субъект, авторский голос («гляжу»), а в третьей – обобщение («для нас»)?

5. Как называется подобный вид композиции?

VIII

Проанализируйте стихотворение Иосифа Бродского

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ РОМАНС

1. Плывет в тоске необъяснимой
2. среди кирпичного надсада
3. ночной кораблик негасимый
4. из Александровского сада.
5. Ночной кораблик нелюдимый,
6. на розу желтую похожий,
7. над головой своих любимых,
8. у ног прохожих.
9. Плывет в тоске необъяснимой
10. пчелиный хор сомнамбул, пьяниц,
11. в ночной столице фотоснимок
12. печально сделал иностранец,
13. и выезжает на Ордынку
14. такси с больными седоками,
15. и мертвецы стоят в обнимку
16. с особняками.
17. Плывет в тоске необъяснимой
18. певец печальный по столице,
19. стоит у лавки керосинной
20. печальный дворник круглолицый,
21. спешит по улице невзрачной
22. любовник старый и красивый,
23. полночный поезд новобрачный
24. плывет в тоске необъяснимой.
25. Плывет в тоске замоскворецкой
26. пловец в несчастье случайный,
27. блуждает выговор еврейский
28. по желтой лестнице печальной,
29. и от любви до невеселья,
30. под Новый год, под воскресенье,
31. плывет красotka записная,
32. своей тоски не объясняя.

33. Плывет в глазах холодный вечер,
34. дрожат снежинки на вагоне,
35. морозный ветер, бледный ветер,
36. обтянет красные ладони,
37. и льется меж огней вечерних
38. и пахнет сладкою халвою,
39. ночной пирог несет сочельник
40. над головою.

41. Твой Новый год по темно-синей
42. волне средь моря городского
43. плывет в тоске необъяснимой,
44. как будто жизнь начнется снова,
45. как будто будут свет и слава,
46. удачный день и вдоволь хлеба,
47. как будто жизнь качнется вправо,
48. качнувшись влево.

28 декабря 1961

1. Проанализируйте функцию анафорического стиха «*Плывет в тоске необъяснимой*». Почему происходит трансформация этого стиха в четвертой и пятой строфах? Почему в последней шестой строфе этот анафорический стих сдвигается с первой на третью строку?

2. Каково значение эпитета «*печальный*»?

3. Какова функция слов-цветообозначений стихотворения?

4. Проанализируйте пространственную композицию стихотворения и функцию глаголов движения.

5. В стихотворении достаточно точно названо время: *под Новый год, под воскресенье, в сочельник*, и в названии — *Рождественский романс*. Указана и дата написания: 28 декабря 1961 года. Проанализируйте временную композицию, соотношение настоящего и будущего, настоящего и вечного.

6. Рассмотрите образный ряд последней строфы. Каковы функция и значение строки «*...как будто будут свет и слава...*»?

7. Определите вид композиции этого стихотворения.

IX

Константин Бальмонт

* * *

1. Я вольный ветер, я вечно вею,
2. Волную волны, ласкаю ивы,
3. В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею,
4. Лелею травы, лелею нивы.
5. Весною светлой, как вестник мая,
6. Целую ландыш, в мечту влюбленный,
7. И внемлет ветру лазурь немая, —
8. Я вею, млею, воздушный, сонный.
9. В любви неверный, расту циклоном,
10. Взметаю тучи, взрываю море,
11. Промчусь в равнинах протяжным стоном —
12. И гром проснется в немом просторе.
13. Но, снова легкий, всегда счастливый,
14. Нежней, чем фея ласкает фею,
15. Я льну к деревьям, дышу над нивой
16. И, вечно вольный, забвеньем вею.

1897

1. Проанализируйте фонетический строй стихотворения К. Бальмонта. Какова функция звуковых повторов?
2. Проанализируйте ударные звуки.
3. Рассмотрите пространственно-временную композицию стихотворения. Почему в основном используются глаголы настоящего времени?
4. Есть ли в стихотворении анафоры?
5. Сопоставьте вторую и третью строфы. Сравните «в мечту влюбленный» — «в любви неверный», «И внемлет ветру лазурь немая...» — «И гром проснется в немом просторе...» (а так же — «вздохнув, немею», третий стих). Сравните звукопись обеих строф.
6. Сравните первую и четвертую строфы, 2-й и 15-й стихи, 1-й и 16-й. Почему эпитет «вольный» в шестнадцатом стихе усилен временным наречием «вечно» (ранее — «вечно вею»)? Какова здесь значимость слова «забвенье»?
7. Как можно назвать подобную композицию?

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Часть первая.	
Симметрия в стихотворном тексте	5
Часть вторая.	
Симметрические композиции лирического стихотворения	20
I. Трансляционные композиции	21
II. Зеркальные композиции	30
III. Иерархические композиции и асимметрические элементы	40
IV. Спиральные и винтовые композиции	48
Послесловие	69
Рекомендуемая литература	74
Приложение	77
Задания и вопросы	83

Ольга Борисовна Маркова

СИММЕТРИЧЕСКИЕ КОМПОЗИЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

*Учебное пособие
для филологических факультетов
высших учебных заведений*

Под общей редакцией *Б. М. Канапьянова*
Редактор компьютерной верстки *В. Д. Бектанова*
Художественный редактор *К. В. Байструкова*
Технический редактор *И. И. Данилов*
Корректор *С. Б. Локтева*

Формат 84x108¹/₃₂. Усл. печ. л. 5 п. л. Тираж 1000 экз.
Бумага офсетная №1. Заказ №124. Бесплатно.

Республика Казахстан
Алматы, ул. Казыбек би, 50,
тел.: 62-11-09, 62-65-01
Издательский дом «Жибек жолы»