

Павел Успенский
Вероника Файнберг

КАК УСТРОЕНА “ЭЛЕГИЯ” А.И. ВВЕДЕНСКОГО?¹

Посвящается Надежде Ароновне Шапиро

“Таким новым автономным миром будет, например, “Элегия” Введенского, и о ней можно написать целый трактат. Но тот, кто знает только “Элегию”, еще не знает самого Введенского, <...> он знает только одно стихотворение, причем наименее характерное для него: в нем нет “звезды бессмыслицы” Введенского, во всяком случае, нет абсолютной неосмысляемой бессмыслицы”.

Я. Друскин

“Если мы почувствуем дикое непонимание, то мы будем знать, что этому непониманию никто не сможет противопоставить ничего ясного. Горе нам, задумавшимся о времени. Но потом при разрастании этого непонимания тебе и мне станет ясно, что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени”.

А. Введенский

“Элегия” (1940) А. И. Введенского, высоко оцененная некоторыми современниками поэта (вспомним читательскую реакцию Н. И. Харджиева: “Я горжусь, что живу в одно время с вами”²) и долгое время остававшаяся практически неизвестной, с момента публикации в 1967 году³ привлекает к себе все больше внимания и в сознании ценителей поэзии прочно занимает место одного из лучших стихотворений XX века.

Поздний шедевр Введенского, написанный классическим ямбом, поделенный на восьмистишия с четкой рифмовкой — ааабсссб (окончания везде женские), в наследии поэта-авангардиста стоит несколько особняком и удивляет своей ясностью и стройностью в сравнении с его более ранними произведениями. Однако в силу специфики изучения русской поэзии XX века литературоведов больше интересовали “ключи” и подтексты к этому

¹ В данной работе использованы результаты проекта “Европейская литература в компаративном освещении: метод и интерпретация”, выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований Национального исследовательского университета Высшая школа экономики в 2016 году.

Считаем своим приятным долгом выразить благодарность коллегам, прочитавшим рукопись статьи и высказавшим множество ценных замечаний и соображений — В.Ю. Апресян, Е.Э. Бабаевой, Л.Л. Пильд, К.М. Поливанову, А.И. Шеле. Для нас также были важны идеи и советы Н.Б. Тышкевич.

² Герштейн Э.Г. Воспоминания. СПб., 1998. С. 277. Ср. также читательскую реакцию самой Герштейн: “Я была совершенно потрясена беспощадным и пронзительным воплощением в слове нашего трагического времени. Эти поистине гениальные стихи оказались пророческими. ‘На смерть, на смерть держи равненье, поэт и всадник бедный’. Смерть не заставила себя ждать” (Там же).

³ Александров А., Мейлах М. Творчество Даниила Хармса. Творчество А. Введенского // Материалы XXII науч. студентч. конференции. Поэтика. История литературы. Лингвистика. Тарту, 1967. С. 101-115. См. также воспоминания, связанные с историей публикации “Элегии”: Мейлах М. *Oberiutiana tartuensis*, или У истоков обэриутоведения: Тарту, 1965-1967 // Лотмановский сборник. [Вып.] 4. М., 2014. С. 627-644.

стихотворению, тогда как “(не)понятность” текста Введенского уходила на второй или третий план⁴. Между тем, вопрос о приоритете одного из двух режимов чтения, за которыми различаются крайние точки зрения на эти “темные” или, наоборот, “прозрачные” стихи, имеет принципиальное значение. В первом случае мы должны признать, что стихотворение без “ключей” или подтекстов не понятно, во втором — утверждать совершенно противоположное. В настоящей работе мы будем исходить из предположения, что текст скорее “прозрачен”, нежели “темен”, и при всех его семантических сложностях “ключи” и подтексты играют в нем второстепенную роль. При таком прочтении, однако, возникает необходимость ответить на другой весьма важный вопрос: какую функцию в тексте выполняют многочисленные отсылки к другим литературным текстам?

В первой части мы предложим слепок смыслового развития текста, игнорируя семантические тонкости стихотворения. Мы встанем на точку зрения читателя, который пытается ответить на вопрос: “О чем эти стихи?”. Во втором разделе работы мы с макроуровня перейдем на микроуровень и по возможности подробно рассмотрим семантические и стилистические особенности “Элегии”. Наконец, в последнем разделе мы обратимся к функции интертекстуальных связей.

I

Перечитаем текст “Элегии” (нумерация строф наша):

*Так сочинилась мной элегия
о том, как ехал на телеге я.*

1. *Осматривая гор вершины,
их бесконечные аршины,
вином налитые кувшины,
весь мир, как снег, прекрасный,
я видел горные потоки,
я видел бури взор жестокий,
и ветер мирный и высокий,
и смерти час напрасный.*
2. *Вот воин, плавая навагой,
наполнен важною отвагой,
с морской волнующейся влагой
вступает в бой неравный.
Вот конь в могучие ладони
кладет огонь лихой погони,
и пляшут сумрачные кони*

⁴ Работы, посвященные “Элегии”, мы рассмотрим ниже, в части, посвященной интертекстуальному плану стихотворения.

в руке травы державной.

3. *Где лес глядит в поля просторы,
в ночей неслышные уборы,
а мы глядим в окно без шторы
на свет звезды бездушной,
в пустом сомненье сердце прячем,
а в ночь не спим томимся плачем,
мы ничего почти не значим,
мы жизни ждем послушной.*
4. *Нам восхищенье неизвестно,
нам туго, пасмурно и тесно,
мы друга предаем бесчестно,
и Бог нам не владыка.
Цветок несчастья мы взрастили,
мы нас самим себе простили,
нам, тем кто как зола остыли,
милей орла гвоздика.*
5. *Я с завистью гляжу на зверя,
ни мыслям, ни делам не веря,
умов произошла потеря,
бороться нет причины.
Мы все воспримем как паденье,
и день и тень и сновиденье,
и даже музыки гуденье
не избежит пучины.*
6. *В морском прибое беспокойном,
в песке пустынном и нестройном
и в женском теле непристойном
отрады не нашли мы.
Беспечную забыли трезвость,
воспели смерть, воспели мерзость,
воспоминанье мним как дерзость,
за то мы и палимы.*
7. *Летят божественные птицы,
их развеваются косицы,
халаты их блестят как спицы,
в полете нет пощады.
Они отсчитывают время,
Они испытывают бремя,
пускай бренчит пустое стремя —
сходить с ума не надо.*
8. *Пусть мчится в путь ручей хрустальный,
пусть рысью конь спешит зеркальный,
вдыхая воздух музыкальный —
вдыхаешь ты и тленье.
Возница хилый и сварливый,
в последний час зари сонливой,
гони, гони возок ленивый —*

лети без промедленья.

9. *Не плещут лебеди крылами
над пиршественными столами,
совместно с медными орлами
в рог не трубят победный.
Исчезнувшее вдохновенье
теперь приходит на мгновенье,
на смерть, на смерть держи равненье
певец и всадник бедный⁵.*

Осознавая все несовершенство пересказа стихов, мы, тем не менее, попробуем построчно прочитать “Элегию”. Не настаивая на верности нашей интерпретации, мы хотели бы обратить внимание на ключевые смысловые блоки текста⁶. Развертывание смыслов приведенного стихотворения можно представить следующим образом.

№1. Первая строфа продолжает эпиграф: герой едет на телеге, “осматривая” окружающий мир. Путешествие совершается одновременно в двух планах — в прошлом (“видел”) и в настоящем (см. далее в начале второй строфы “вот воин”, “вот конь”). Взгляд героя блуждает (мы видим чередование общего — “гор вершины” и частного — “вином налитые кувшины” планов), и видимое здесь и сейчас в данный момент стихотворения сливается с воспоминаниями: “я видел” “горные потоки”, бурю, ветер, чью-то смерть.

Обратим внимание, что в длинном деепричастном обороте, затягивающем появление героя (строки 1-4), мир описывается как гармоничный, статичный и полный изобилия, однако с появлением “я” начинается перечисление пугающих и динамичных природных явлений (“бури взор жестокий”, ветер). “Смерти час напрасный”, заканчивающий перечисление, с одной стороны, подчеркивает относительность прекрасного и пугающего начал перед лицом смерти, а с другой стороны, подается как явление, которое не должно быть присуще миру (“напрасный”). В скобках отметим, что к девятой строфе этот тезис будет отменен, и смерть в конце “Элегии” станет единственной целью то ли путешествия, то ли существования.

№2. Едущий герой продолжает рассматривать окружающий мир (“вот...”), он видит воина, могучего коня, “державную” траву. В микросюжете о войне перед нами то ли новое впечатление, то ли воспоминание о напрасной смерти (“вступает в бой неравный”). В этой строфе набор образов и действующих лиц связан с движением, смелостью и готовностью

⁵ Введенский А. Полн. собр. произведений: В 2 т. / Сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. Т. 2. М., 1993. С. 68-69.

⁶ Анализируя “Элегию” в первом приближении, мы отчасти опирались на мысли Я. Друскина о композиции стихотворения (Друскин Я.С. Звезда бессмыслицы // “...Сборище друзей, оставленных судьбою”. А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: “чинари” в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. / Сост. В.Н. Сажин. Т. 1. М.: Ладомир, 2000.С. 411-413).

действовать. Строфа при этом разбивается на две противопоставленные части: воин на семантическом уровне связывается со смертью, а конь, наоборот, с проявлением жизненной силы (хотя результатом погони также может быть чья-то смерть). Но вместе с этим воин одновременно принадлежит природному началу – он “плавает навагой” и, таким образом, он не включается во множество страдающих людей, о которых будет идти речь ниже.

Образы второй строфы противопоставлены началу первой, как будто всякое движение и всякое проявление жизни (от появления “я” до погони) ведет только к смерти, а прекрасное должно быть только статичным.

Вместе с тем, окружающий мир во второй части строфы одушевляется, и трава предстает сначала “могучими ладонями”, а потом “рукой”. Прилагательное “державная” здесь лишается государственных коннотаций и связывается с семантикой “величественности” и “значительности” окружающего мира.

Отдельно следует обратить внимание на предпоследнюю строку – “и пляшут сумрачные кони”. Возможно, здесь, действительно, речь идет о нескольких конях, а возможно, перед нами скользящая тень бегущего коня, которая в сознании воспринимающего субъекта множится, и ему кажется, что бежит несколько лошадей. Вместе с тем движение коня восхищает героя и воспринимается как эстетическая категория (“пляшут”). Таким образом, введенная ранее в текст оппозиция статичного и подвижного начинает размываться, и пока, в рамках второй строфы, она смещается в сторону противопоставления человеческого и животного начала.

№3. В третьей строфе созерцание окружающего мира переходит в обобщенно-отвлеченное размышление. Одушевленный и статичный лес (как в конце строфы №2 одушевленный простор — “в руке травы”), как бы глядящий в поля и в ночь, провоцирует ассоциацию с людьми, с “нами”, противопоставленными природе и героям предыдущих строф. Здесь начинается растянувшийся на четыре строфы (до строфы №7) приговор современному человеку, а герой из одинокого путешественника превращается в часть социума, от лица которого и начинает говорить.

Обобщенное “мы” не может разглядеть в мире ничего прекрасного (“мы глядим <...> на свет звезды бездушной”). Люди страдают от ненужной робости и невозможности жить естественно (“в пустом сомненье сердце прячем”, “в ночь не спим”), от своих переживаний, а также от собственной незначительности (“мы ничего почти не значим”). Однако при всей их человеческой ущербности и несчастью (см. далее – “цветок несчастья”), они не хотят менять

свою жизнь и, как дети, ждут, что им кто-то объяснит нехитрые правила повседневной жизни (здесь, возможно, возникают политические ассоциации: послушное большинство, толпа).

№4. Страдание людей оказывается не только безвольным, но и больным, поскольку люди упиваются своим отчаянием. Не знающие высокого чувства (“нам восхищение неизвестно”), они “друга предают”, возвращают “цветок несчастья” и прощают себя за низкие поступки (“мы нас самих себе простили”). Нет нужды оглядываться на моральные или высшие ценности – в мире для них нет ничего трансцендентного, а “Бог <им> не владыка” (ср. “свет звезды бездушной”). Люди не только не могут выразить свои чувства (см. в строфе №3 — “томимся”, “плачем”), но и предпочитают земные несчастья (“гвоздику”) небесам и живому началу (“орлу”). Люди противопоставлены животному началу: они остыли “как зола”, а могучий конь из второй строфы как будто наполнен огнем жизни (“в могучие ладони / кладет огонь лихой погони”).

№5. Именно потому, что животное начало наполнено жизнью и естественностью, герой, разочаровавшийся в человеке, его мыслях и делах, “с завистью глядит на зверя”. В этой строфе снова возвращается “я” — как проблеск сознания, выстраивающий вещи в их истинной иерархии, однако субъект практически сразу растворяется в воображаемом множестве людей. Он, как и другие, принимает решение о безучастии и моральной капитуляции (“бороться нет причины”; ср. бой с пучиной в случае воина), но все-таки, в отличие от других, осознает безысходность и трагичность нынешнего положения (“умов произошла потеря”).

Вернувшееся местоимение “мы” связывается далее исключительно с отрицательным началом: для людей ничего не имеет смысла и все кажется случайным (“и день и тень и сновиденье”). Даже произведения искусства (прекрасное) ничего не значат, поскольку их, как и людей, ждет исчезновение: “музыки гуденье не избежит пучины”.

№6. Строфа строится как доказательство безысходности положения людей. В самом деле, для “нас” нет ничего приятного и важного в бескрайней и бесконечной (море, “пустынный”) природе. Она способна вызывать только неосознанную тревогу (“беспокойный прибой”), а также чувство одиночества и несоответствия человека окружающему миру (прилагательные “пустынный” и “нестройный”). “Отрады” нет и в любви, и в сниженном ее изводе – плотских утехах: то, что могло бы быть естественным с природной точки зрения, нам кажется “непристойным”, причем “непристойность” здесь явно иронична.

“Наше” существование – это расплата за бессмысленную жизнь, в которой мы упиваемся нашим “падением” и мерзостью наших поступков, а также всем антиэстетическим (“воспели смерть, воспели мерзость”), в которой даже воспоминание о былой свободе и о

человеческом предназначении — при нежелании что-либо менять — уже кажется дерзостью, требующей наказания неизвестно почему (“за то мы и палимы”, однако кто является агентом этого карательного действия — неясно). При этом к концу строфы патетика усиливается настолько, что переходит в иронию.

Следует обратить внимание, что в этой строфе человеческая жизнь неожиданно сопрягается с идеей творческого начала (“воспели смерть, воспели мерзость”), которая потом “срифмуется” с финалом “Элегии”.

№7. В этой строфе, как и в следующих двух, голос повествователя уже отходит от “мы”, но и не становится “я”, интонация же становится скорее назидательной и объективизирующей. Вероятно, строфы №7-9 — это своего рода внутренняя речь героя.

В строфе подхватывается тема наказания (“за то мы и палимы”), но предстает она здесь как тема божественного суда, переплетающегося с больничными образами. Появление “божественных птиц” не только в очередной раз подчеркивает контраст гармоничного животного начала и убожества человека, но и воспринимается как беспощадное осуждение людей. “Халаты” — это и оперение, и ассоциация с больницей, — местом, где человека будут то ли лечить, то ли убивать. Их блеск, уподобленный блеску “спиц”, напоминает то ли о вязальных спицах, и тогда по смежности возникает ассоциация с мойрами (ср. “они отсчитывают время”), то ли о спицах колесных, и тогда допустима ассоциация с пушкинской “Телегой жизни”. Беспощадный полет птиц, в свою очередь, может напоминать об античных богинях мести Эриниях или о Стимфалийских птицах.

В предпоследней строке строфы №7 (“пускай бренчит пустое стремя”) всадник, видимо, тот, кто на могучем коне отправлялся в погоню во строфе №2, падает с лошади. Человек, таким образом, никак не может слиться с животным началом. Более того, всадника (как и воина в строфе №2), скорее всего, ждет смерть, поскольку птицы несут гибель (“нет пощады”).

Вероятно, с этого места лирический герой отождествляет себя одновременно и с всадником, и с человеком в телеге (см. эпиграф), которого везет возница.

В последней строке подогревается ощущение надвигающегося ужаса, от которого можно потерять рассудок. “Сходить с ума не надо” — скорее обращение к самому себе, чем ко всем людям, которые уже не способны внять этому голосу (“умов произошла потеря”).

№8. В этой строфе мир опять предстает прекрасным: бежит ручей, в нем отражается бегущий конь (ср. строфу №2, в которой, возможно, роль отражения играла тень коня). Совершенный природный мир подобен музыке, но он(а) оказывается губительным(ой) для героя: “вдыхая воздух музыкальный, / вдыхаешь ты и тленье”. Однако лучше принадлежать

природному миру и умереть, чем опять становится частью “мы”, для которого музыка ничего не значит. Поэтому вознице (телега с возницей немотивированно заменяют всадника) велено “гнать без промедленья” и поэтому же близка смерть — “последний час зари сонливой”.

№9. Выбранный путь — правильный, однако он не сопровождается победной радостью (“не плещут лебеди крылами / над пиршественными столами, / совместно с медными орлами / в рог не трубят победный”). При этом в сознании говорящего субъекта произошел важнейший смысловой сдвиг: животный и человеческий миры теперь, хотя бы через отрицание, способны к объединению — орлы могут стать медными, а потом ожить, как и приготовленные (?) лебеди. Пика, катарсического объединения человека и природы еще нет, но, возможно, оно может настать перед самой смертью или в сам миг смерти.

Другое доказательство правильности выбранного пути — пробуждение творческого начала, появление вдохновения, которого не было в мире людей (“нам восхищенье неизвестно”).

Именно поэтому необходимо держать равнение на смерть (повторение это специально подчеркивает): приближаясь к ней, можно обрести единение с миром природы / животным миром и вернуть творческое начало.

Здесь же происходит еще одна трансформация: пассивный путешественник (см. в эпиграфе – “ехал на телеге я”), которого везет “возница хилый и сварливый”, становится поэтом и одновременно всадником (видимо, тем самым, без которого опустело стремя).

Стоит обратить внимание, что предпоследняя строка строфы №9 перекликается с последней строкой строфы №1 — “и смерти час напрасный”. Здесь может возникнуть вполне допустимая ассоциация, что все стихотворение — как бы воспоминание о смерти, своего рода взгляд души “с высоты” на “брошенное тело”. Финал “Элегии”, таким образом, связывает между собой смерть, природный мир и поэзию.

Итак, обобщая, можно сказать, что “Элегия” — это стихотворение об ужасе и негармоничности человеческой жизни и о постоянно маячащей впереди смерти, осознание которой дает человеку возможность осмысленно переживать полноту мира и приобщаться к ней благодаря вдохновению. Такое прочтение согласуется с преданностью Введенского одному кругу размышлений: время, смерть и Бог составляют тематический центр его поэзии⁷.

⁷ Об этом свидетельствуют как записи самого Введенского (см. “Серую тетрадь”) и составленные Л. Липавским “Разговоры”, так и аналитическое эссе Я. Друскина о Введенском и его произведениях. Друскин Я.С. Чинари // “...Сборище друзей, оставленных судьбою”... Т. 1. С. 47.

II

Для выявления всех особенностей поэтики “Элегии” совершенно недостаточно представить общий абрис смыслового развития текста. Предложенное в первом разделе работы “быстрое” прочтение стихотворения — это не столько попытка его интерпретации, сколько попытка закрепить его возможное понимание, отталкиваясь от которого, можно переходить к более внимательному изучению текста.

При переходе в медленный режим прочтения, который бы учитывал семантические, дискурсивные и ассоциативные особенности стихотворения, мы сталкиваемся с занятным парадоксом: “Элегия” как будто существует в двух смысловых измерениях, которые лишь отчасти согласуются между собой, и если “поверхностное”, “быстрое” чтение, нацеленное на ответ на вопрос “о чем эти стихи?”, позволяет “выжать” из текста более или менее неподвижный и константный смысл, то пристальное, герменевтическое прочтение стихотворения демонстрирует невозможность вывести какой-либо “конечный” смысл текста. Сложность стихов Введенского (но и не только его) устроена таким образом, что чем больше элементов текста пытаешься формализовать и описать механизмы их взаимодействия, тем более неоднозначным и ускользающим оказывается смысл стихотворения и тем больше становится понятно, что слишком многое в его интерпретации отдано на откуп читателю.

Кажется, здесь уместно привести аналогию, которая, с нашей точки зрения, наиболее точно описывает парадоксальный статус понимания “Элегии”. Двухуровневая модель стихотворения Введенского напоминает различия между классической и квантовой физикой. Описание и моделирование привычного бытового объекта (например, стола) достаточно просто задается некоторым набором формул в классической макро-физике, тогда как описание того же стола на атомном и субатомном уровне в рамках законов квантовой физики является весьма сложной задачей⁸. В обоих случаях мы имеем один и тот же объект описания, однако описывается он принципиально по-разному (проблему наблюдателя в квантовой теории мы оставляем за скобками нашего сравнения). Разумеется, приведенный пример — лишь метафора, в нашу задачу не входит применение к “Элегии” квантовых законов⁹. Тем не менее, эта метафора позволяет прояснить, каким образом текст, который поддается в целом понятному

⁸ К сожалению, приводя метафору из естественных наук, мы могли опираться только на научно-популярное изложение физической теории. Мы опирались на след. кн.: *Грин Б.* Элегантная вселенная. М., 2005; *Хокинг С., Млодинов Л.* Высший замысел. СПб., 2012.

⁹ Хотя далее в тексте будет еще одно сравнение с квантовой физикой, которое позволит лучше понять особенность субъективной организации текста.

прочтению на макроуровне, становится — при общей понятности его смысловой интенции — предельно неоднозначным на микроуровне.

Прежде чем перейти к следующему этапу анализа “Элегии”, оговорим, что текст стихотворения мы не будем воспринимать на фоне других текстов Введенского. Дело здесь не только в том, что стихотворение, во всяком случае — на первый взгляд, отличается от прочих произведений Введенского кажущейся ясностью и прямоотой. С нашей точки зрения, вопрос о соотношении “Элегии” с другими произведениями поэта скорее уведет нас в сторону от описания и понимания текста, чем позволит что-либо прояснить. Несомненно, анализ “Элегии” в контексте творчества Введенского позволит лучше понять особенности мировоззрения и языкового сознания поэта, однако мы в данной работе исходим из других оснований: стихотворение может быть рассмотрено как самостоятельное произведение, восприятие и толкование которого не нуждается в прямом обращении к философскому тезаурусу языка Введенского¹⁰.

Мы не будем ориентироваться и на теорию иероглифов, которая среди чинарей считалась “полезной для анализа вещей Введенского”¹¹. Как показывает А. Герасимова, большинство “иероглифов” (слов, алогичных в своем контексте и, по всей видимости, несущих дополнительное, небуквальное значение) “обнаруживает связь с традиционными мифопоэтическими образами” и практически всегда выступает непрямыми обозначениями смерти¹². Хотя “иероглифичность” в целом позволяет объяснять вневременной и несколько условный строй “Элегии”, степень авторского умысла в конструировании этой символической системы остается неясной, а значения ее звеньев — туманными из-за отсутствия полного оригинального словаря “иероглифов” Введенского. Считая этот путь трактования “Элегии” малопродуктивным, мы считаем нужным сосредоточиться не на сознании поэта и его эстетических идеях, а на тексте как таковом.

Перейдем к медленному чтению текста. Хотя смысловое развитие “Элегии” в целом понятно, оно осложнено непредсказуемыми семантическими ходами, сложными метафорами, алогичными переходами от строки к строке, чередованием речевых регистров и субъектов говорения (или дискурсивной неоднозначностью). Суммарно это создает эффект двуплановости: серьезное в стихотворении часто подернуто иронией, а ироничное все равно

¹⁰ Это не отменяет того, что здесь мы будем учитывать работы о языке и поэтике Введенского.

¹¹ Друскин Я.С. Звезда бессмыслицы // “...Сборище друзей, оставленных судьбою”... Т. 1. С. 326.

¹² Введенский А.И. Всё / Сост. и вступ. ст. А. Г. Герасимова. М.: ОГИ, 2011. С. 20-24.

работает на серьезные смыслы. Это, прежде всего, относится к середине стихотворения, то есть строфам №3-7, которые посвящены размышлениям героя.

Вместе с тем семантическая сложность стихотворения не бросается в глаза, — она, наоборот, запрятана. Эффект понятности текста создается благодаря четкой строфической структуре, не нарушенному нигде синтаксису и за счет преобладания привычного для читательского сознания четырехстопного ямба, уже настраивающего на “ясность” и “прозрачность” текста. Именно поэтому мы дальше будем говорить о семантическом плане “Элегии” — он нуждается в развернутом анализе.

№1. Эпиграф (“Так сочинилась мной элегия, / о том, как ехал на телеге я”) с его каламбурной рифмой и как бы наивным говорением героя (по принципу “что вижу, то пою”) задает ироничный и несерьезный взгляд на мир. В первых двух строфах, однако, ирония уходит на второй план, уступая место эпическому описанию — своего рода экспозиции. Впрочем, взятый было эпический тон сразу же размывается включением немотивированных и потому, возможно, смешных деталей (так, в панорамный взгляд включаются “вином налитые кувшины”), а описание самой панорамы переходит от объективной констатации (“я видел горные потоки”) к метафорическому называнию персонифицированных явлений (“бури взор жестокий”).

Описательная инерция строфы №1 предполагает постоянное нанизывание понятных и однозначных образов, однако этот принцип, на самом деле, не выдерживается. Это видно благодаря сдвигу в семантической сочетаемости слов.

Уже вторая строка — “их бесконечные аршины” — явным образом заключает в себе каламбурное противоречие, хотя и точно передает образ растянувшихся на горизонте гор или их высоту. Станный эффект возникает не столько оттого, что буквальное значение слова “бесконечный” на первый взгляд противоречит конечности единицы измерения, выраженной словом “аршин”¹³ (это противоречие легко снимается, поскольку у слова “бесконечный” есть значение “имеющий очень высокую, как бы бесконечно высокую, степень”¹⁴), сколько из-за сочетания слова “бесконечный” с очень небольшой единицей измерения¹⁵.

¹³ В памяти поэтического языка слово “аршин”, как кажется, неразрывно связано с идеей измерения благодаря крылатой строке Ф.И. Тютчева — “Аршином общим не измерить”.

¹⁴ Активный словарь русского языка. Том 1. А-Б / Отв. ред. Ю.Д. Апресян. М., 2014. С. 224.

¹⁵ Аршин — 0,72 метра. Даже если не помнить соотношение аршина и метра, такая мера длины представляется неудобной для оценки величины гор. И хотя возможно подобрать приемлемый контекст для “бесконечных аршин” (как, например, “бесконечными сантиметрами” может быть измерен путь улитки), в контексте строфы это словосочетание кажется аномальным.

При этом “вершины” гор и их высота (“аршины”) становятся равноправными объектами действия (“осматривая”). Признак объекта (гор) “извлекается” из него и становится отдельным феноменом, а в эпическое описание, таким образом, добавляются ирония и языковая игра.

Читательские ожидания нарушаются вторжением резкой, скачкообразной смены фокуса в эпическое повествование. После крупномасштабного пейзажа взгляд героя останавливается на совсем локальных объектах — “вином налитых кувшинах”, после чего вновь обращается ко “всему миру”. С языковой и логической точек зрения, все увиденное содержит в себе сдвиг, который придает перечислению фантазмагоричность. Это ощущение в первом случае создается инверсией “вином налитые” и немотивированностью появления “кувшинов”, а во втором — сравнением “мира” именно со “снегом”, который семантически мотивирован “вершинами гор”, часто покрытых снегом. Кажется, что далеко не в первую очередь “снег” характеризуется словом “прекрасный” — скорее как основная коннотация “снега” вспоминается белизна. Семантической мотивацией этой строки (“весь мир, как снег, прекрасный”) является обыгрывание коллокаций, ассоциативно возникающих в сознании: и “мир”, и “снег” могут быть объединены прилагательным “белый” (“весь мир” — “весь белый свет” — “белый снег” — “снег”).

В дальнейшем перечислении — “я видел горные потоки, / я видел бури взор жестокий, / и ветер мирный и высокий” — грамматически однородные объекты сильно отличаются друг от друга по поэтике: “горные потоки” — конкретный природный объект, “жестокий взор бури” — антропоморфная метафора для понятного природного явления, которое противоречит семантике следующего образа — “мирный ветер”. Этого противоречия, впрочем, мы не замечаем, потому что готовы за перечислением объектов увидеть временное изменение (тогда как в первых четырех строках в стихотворении, где моделировалось перемещение взгляда, картина была дана в одном временном срезе).

“Ветер” отличается от остальных объектов перечисления, зависимых от глагола “видеть”, своей нематериальностью. С лингвистической точки зрения, “ветер” бывает прямым дополнением крайне редко (см. “поймать ветер”), поскольку семантика этого слова рассчитана на то, что оно выступает в роли агенса (“дует ветер”). Кроме того, “ветер” не может выступать объектом при глаголах зрительного восприятия. Введенский, очевидно, нарушает эту норму. В таком случае напрашивается метонимическое понимание: “видеть ветер” означает “видеть воздействие ветра на окружающие объекты” (например, деревья).

Любопытно обратить внимание и на характеристики “ветра”. Прилагательное “мирный” дано по контрасту к существительному “буря”, как противоположное ей состояние. Если “буря” характеризуется крайне интенсивными проявлениями природных начал, то контрастное к ней состояние — “мирный (ветер)” — в таком контексте тяготеет к значению отсутствия интенсивных признаков.

Семантика прилагательного “высокий” здесь может быть двойственной. Контекст (“гор вершины”) позволяет понять словосочетание “высокий ветер” как ‘ветер, дующий на большой высоте’. А распространенная в литературном языке коллокация “высокое небо” дает читателю возможность переосмыслить строку и понять “ветер” не как отдельный объект, а как метонимию неба.

В этом примере хорошо виден механизм, с которым мы в разборе текста встретимся еще несколько раз. Интересным образом, строка “и ветер мирный и высокий” сначала кажется понятной, и только ее пристальный разбор позволяет заметить алогизм и семантические сдвиги. Соответственно, возникает вопрос, почему же сначала высказывание казалось ясным. Ответ на этот вопрос заключается в языковых коллокациях. Именно они лежат в основе высказывания и, по-видимому, срабатывают на бессознательном уровне, позволяя читателю неосознанно подставлять привычные и знакомые значения, актуализированные тем или иным “сигнальным” словом, на место авторского высказывания. В данном случае читатель, основываясь на прилагательном “высокий”, может неосознанно актуализировать более привычное сочетание со словом “небо” вместо слова “ветер”.

Похожий механизм мнимой понятности проявляется и в последней строке строфы №1 — “и смерти час напрасный”.

Благодаря глаголу “видеть”, синтаксически связанному со словом “час” (а не со “смертью”), у времени появляется семантика видимости. При этом слово “напрасный” здесь сочетается не с событием или процессом, а с единицей измерения времени, благодаря чему создается семантический сдвиг. Синтаксически прилагательное “напрасный” связывается не со “смертью”, а со временем, когда она произошла. Однако для читателя “сигнальными” остаются слова “смерть”, “час” и “напрасный”, позволяющие трактовать строку на основе привычных словосочетаний. В строке сливаются устойчивая коллокация “час смерти” и свободное сочетание “напрасная смерть”, основанное на частотном соседстве слов “напрасный” и “смерть” (как правило, соединенных глаголом-связкой — “его смерть была напрасной” и т.п.).

№2. Поэтика перечисления продолжается и во второй строфе — “вот воин”, “вот конь”. Однако уже первый микроэпизод строфы — борьба воина за жизнь — при ближайшем рассмотрении оказывается алогичной:

*Вот воин, плавая навагой,
наполнен важною отвагой,
с морской волнующейся влагой
вступает в бой неравный.*

Воин одновременно и соприроден водной стихии, и вынужден с ней сражаться. Противоречие возникает за счет сравнения воина с рыбой, которая не может утонуть!

В основе этого сравнения — фразеологический оборот “плавать как рыба в воде” (речь здесь идет не о синтаксическом совпадении, а смысловой близости). Его подключение проясняет ситуацию и семантически мотивирует появление необычного слова “навага”, метонимически замещающего родовое понятие “рыба”.

Вместе с тем алогичное описание содержит в себе значительную долю иронии, которая выражается каламбурной рифмой. Рифмопара “навага” — “отвага”, с одной стороны, комически приписывает храброму человеку сходство с маленькой и ничем не примечательной рыбой¹⁶. С другой, — неоспоримый комизм заключается в том, что слово “навага” выбрано исключительно по фонетической близости к слову “отвага”, и одна рифма каламбурно обыгрывает другую: слова как бы становятся однокоренными, отличаясь лишь противопоставленными “приставками” “от” и “на”. Корневая игра подкрепляется привязанным к этой рифмопаре словом “важный”, действительно, этимологически родственным слову “отвага”.

Обратим внимание и на другой каламбур. Вместо устойчивой коллокации “исполнен отвагой” здесь используется причастие от глагола “наполнить”, значение которого — “сделать полным, занятым, насыщенным чем-нибудь”. Благодаря контексту (“плавая”, “влага”) причастие “наполнен” ассоциируется с жидкостью (с водой), в результате чего возникает несколько противоречивый образ: плавая в воде, воин наполнен чем-то, похожим на воду. “Отвага” как будто обретает свойства “воды” не только благодаря причастию, но и благодаря прилагательному — сквозь слово “важный” (в контексте причастия “наполнен”) просвечивает слово “влажный”. Впрочем, как и в предыдущих случаях, читателю, возможно, проще

¹⁶ Ср. со строкой о коне — “То вытянется, как налим” — в известном стихотворении Н. Заболоцкого “Движение” (1927 г.). Здесь сравнение именно с этой рыбой мотивировано ее характерной особенностью — удлинённым телом. Тем не менее, в обоих случаях можно отметить провокативность сравнений: название конкретных (и при этом достаточно редких) пород рыб, на первый взгляд, служит исключительно для создания абсурдного эффекта.

подставить на место этой каламбурной строки коллокацию “исполнен отвагой”. В любом случае, обилие каламбуров разряжает эпическую патетику ситуации.

В микросюжете второй части строфы впервые прямое название действий уступает место описанию, усложненному метафорами и иносказаниями:

*Вот конь в могучие ладони
кладет огонь лихой погони,
и пляшут сумрачные кони
в руке травы державной.*

Усложненность семантики зиждется на фонетической близости опорных и в некоторых формах рифмующихся слов: “конь”, “ладони”, “огонь”, “погоня”. Главной же смысловой загадкой здесь является образ “руки травы державной” и ее соотношение с “ладонями”, в которые конь “кладет огонь лихой погони”.

Строка “вот конь в могучие ладони” дает возможность нескольких логических прочтений. “Ладони” могут принадлежать подразумеваемому субъекту, тому, кто едет (тогда вожжи жгут руки). В таком случае вопрос вызывает немотивированное прилагательное “могучий”: это не соответствует образу героя, на протяжении всего текста противопоставляющего себя сильному и красивому окружающему миру.

Второй вариант заставляет видеть в “ладонях” метафору копыт коня¹⁷. Такое прочтение порождает комический эффект. В самом деле, любую конечность парнокопытного животного можно назвать либо ногой, либо рукой и их производными — стопы, ладони. Однако на языковом уровне метафора “ладони коня” хотя и понятна, но очевидным образом не соотносится с возможными метафорами бытовой речи — не “руки”, а “ноги” собаки или кошки. Соответственно, заставляя ходить коня на четырех руках, Введенский создает семантически перевернутый, абсурдный образ.

Наконец, есть третий вариант, подсказанный семантикой последующих строк: “могучие ладони” могут быть и метафорой травы (или земной поверхности), и к такому решению может подтолкнуть строка — “в руке травы державной” (о ней см. ниже). К тому же, семантика глагол “класть” не может быть направлена на агенса (“класть себе” означает — “брать”), она имеет смысл только в ситуации взаимодействия (в данном случае, коня — с травой). У этой метафоры есть своеобразный языковой прецедент: в стихотворении Фета “На стоге сена ночью южной...” поверхность, которая держит героя над космической бездной,

¹⁷ Именно такой точки зрения придерживался Я. Друскин (*Друскин Я. Звезда бессмыслицы // “...Сборище друзей, оставленных судьбою”... Т. 1. С. 412).*

уподобляется “длани мощной”¹⁸. “Длань” здесь может быть отнесена к антропоморфной фигуре Бога, как бы поднимающего героя к звездам, однако, если оставаться в “реальном” плане, так иносказательно обозначается именно земная поверхность.

При этом заканчивающая микросюжет строка — “кладет огонь лихой погони” — строится на анаграмме (“огонь” — “погоня”), а в ее основе лежит устойчивая коллокация “лихой конь”. Коллокация, однако, здесь обыграна: прилагательное “лихой” связывается с “погоней” и одновременно тяготеет к слову “конь”, поскольку гораздо частотней его сочетание с этим существительным.

Следующие строки (“И пляшут сумрачные кони / в руке травы державной”) на грамматическом уровне контрастны по отношению к предыдущим: здесь конь превращается в коней (ед.ч. переходит во мн.ч.), а ладони — в руку (мн.ч. переходит во ед.ч.). Однако игра на грамматическом уровне не дает нам возможности однозначно трактовать уровень семантический. Здесь также возникает несколько вариантов прочтения. Прежде всего, читатель стоит перед выбором: описывают ли эти строки новую ситуацию, или же это — тот же самый микросюжет, но увиденный с другого ракурса. Иными словами, текст настолько неоднозначен, что позволяет как соотнести “коня” и “коней”, “погоню” и “пляску”, “ладони” и “руку”, так и, наоборот, их развести как разные явления. В языковом плане самым интересным оказывается соотношение “ладоней” и “руки”, а также семантическая роль прилагательного “державный”.

Прилагательное “державный” в словосочетании “державная трава” возникает за счет цепочки ассоциаций: поверхность травы как поверхность ладони — ладонь / рука — то, что может что-то держать — “державный” как окказиональный неологизм, образованный от глагола “держать”. Вместе с тем, на это спонтанное значение прилагательного накладывается более привычное значение (“государственный”), которое, в свою очередь, заставляет вспомнить “державу” — символ государственной власти. Это воспоминание не является произвольным: теснейшее соседство прилагательного “державный” со словом “рука” порождает эту ассоциацию. При этом слово “державный”, видимо, лишается здесь непосредственных государственных коннотаций и в большей степени связывается с идеей о мире вообще (держава как символ всего мира в руке властителя), величественном и значимом¹⁹. Так в строке

¹⁸ “Я ль несся к бездне полуночной, / Иль сонмы звезд ко мне неслись? / Казалось, будто в длани мощной / Над этой бездной я повис” (*Фет А.А.* Собр. соч. и писем. Стихотворения и поэмы 1839-1863 г. СПб.: Академический проект, 2002. С. 265).

¹⁹ В “Словаре Академии Российской” слово “державный” во втором значении определяется как “сильный, могущественный”, и Введенский здесь, намеренно или случайно, оперирует этой семантикой. Первое же значение (“имеющий власть верховную”), кажется, не актуально для обсуждаемой строчки (см.: *Словарь Академии Российской.* СПб., 1789-1794. Т. 2. С. 610).

создается умозрительная и не очень понятная метафора. К тому же, она рекурсивна: часть мира (трава) держит весь мир, в том числе, саму себя.

№3. С третьей строфы в “Элегии” начинается интроспективный рассказ о внутренней жизни некоторого сообщества. В начале строфы происходит переход от внешнего мира природы к миру людей. Однако логичность этого перехода — мнимая. В самом деле, первые две строки продолжают панорамное описание: “где лес глядит в поля просторы, / в ночей неслышные уборы”. Конструкция перечисления однородных членов, предполагающая гомогенность называемых объектов, вновь приводит нас к почти парадоксальной картине.

Во второй строке можно обратить внимание на непривычное сочетание глагола “глядеть” с предлогом и словом “уборы”. Предлог “в” подразумевает глубину объекта, в которую взгляд может погрузиться (см. “глядеть в колодец”). Введенский же наделяет глубиной “уборы”, которые ей по умолчанию не обладают. Поэтому читатель вынужден приписать “уборам ночей” пространственную характеристику. При этом, поскольку невозможно подобрать денотат для “уборов ночей”, читатель скорее всего интерпретирует это словосочетание просто как “ночь” (которая, к тому же, может обладать пространственной концептуализацией, ср. “глубокая ночь”). На это накладывается привычный и хрестоматийно известный поэтизм “убор леса” (“Роняет лес багряный свой убор...”), и слово “уборы” оттягивается к “лесу”, разрешая упрощенную интерпретацию.

Точно так же дело может обстоять и с “неслышными уборами ночей”²⁰: вместо того, чтобы пытаться понять смысл этого странного словосочетания, читатель, возможно, (бессознательно) подставит близкое по смыслу и содержащее те же семантические компоненты (“неслышимость”, “ночь”) словосочетание “тихая ночь”.

При буквальном прочтении строка “в ночей неслышные уборы” обнаруживает комическое совмещение несвязанных модальностей — визуальной и аудиальной. Говоря о визуальном восприятии, мы характеризуем объект с точки зрения его внешнего вида, а его звуковые свойства остаются неактуальными. Понятно, что в таком контексте “неслышимость” ночи читателем метафорически переосмысливается: “тишина” реализует значение бессобытийности.

Смысловой сдвиг возникает также благодаря смещению противопоставляемых явлений: если в первой строчке “лес” и “поля” закономерно разделены как элементы одной системы, то

²⁰ Ср. место “неслышных уборов” в классификации А. Десятовой, которая занималась описанием поэтического идиолекта Введенского: словосочетание отнесено к “случаям, когда сочетания с существительными, которые обладают признаком вместилища, не являются узувальными” (Десятова А. Идеографический словарь поэтического языка А. Введенского. // Поэт Александр Введенский. Белград, 2006. С. 29, 31).

противопоставление “леса” и “ночи” во второй строчке осуществляется без настоящего основания для сравнения или противопоставления.

Несмотря на парадоксальность этих строк, читательское сознание в целом воспринимает их как понятные и легко их сводит к “обычному” описанию природы. Механизм подобного упрощения поддерживают распространенные в языке и, видимо, расплывчатые в этих строках частотные сочетания “тихая ночь”, “убор леса”, а также понятный оборот “смотреть в” — во что-то, обладающее глубиной (ср. “глубокая ночь”).

После этих строк происходит переход к интроспективному рассказу; он основан на сходстве действий одушевленного леса и людей (“глядеть”):

*а мы глядим в окно без шторы
на свет звезды бездушной,
в пустом сомненье сердце прячем,
а в ночь не спим томимся плачем,
мы ничего почти не значим,
мы жизни ждем послушной.*

Однако здесь вновь нарушается грамматическая логика: начало строфы предполагает синтаксическую конструкцию “где ..., там...”, однако ее второй части, строго говоря, так и не появляется. Но важнее, что подобная конструкция предполагает, что речь идет об одном пространстве (кореферентность места) — см., например, поговорку “где тонко, там и рвется”. Введенский, очевидно, нарушает эту логику, поскольку здесь вторая конструкции повествует о другом (квартирном — “окно без шторы”) пространстве.

Переход к интроспективному рассказу сопровождается появлением первой действительно бытовой детали — “шторы”, разрушающей стилистическое единство строфы. В целом, однако, во второй части строфы №3 сохраняется высокий стиль, которым теперь уже описывается внутренняя жизнь. И в этой части текста с точки зрения семантики обращают на себя внимание несколько слов. Во-первых, — словосочетание “бездушная звезда”. В прилагательном “бездушный” могут проявляться сразу два значения. “Звезда”, хотя и принадлежащая к естественному, т.е. “прекрасному” и безлюдному, миру, может быть охарактеризована этим словом как в его переносном значении — “жестокий”, первостепенном для современного читателя, так в буквальном, исходящем из смысла приставки — “неодушевленный”. Более того, возможно совмещение двух этих значений в отношении “звезды” как чего-то, что “будучи неживым, кажется равнодушным к живым существам”²¹ (по

²¹ Активный словарь русского языка. Том 1. А-Б / Отв. ред. Ю.Д. Апресян. М., 2014. С. 192.

аналогии с такими словосочетаниями, как “безддушная машина”). Мир природы видится не только противопоставленным сообществу людей, но даже враждебным ему.

В следующей строке — “в пустом сомненье сердце прячем” — обыгрывается, с одной стороны, свободное сочетание “пустое сомненье”, а с другой — концептуальная метафора “сердца” как вместилища чувств. В рассматриваемой строке эта метафора инверсируется: свойства вместилища приобретает “сомненье”, в которое прячут “сердце”. Эта инверсия приводит к актуализации исходного значения слова “пустой”. Так становится важной двойственная семантика прилагательного, поскольку контекст дает возможность проявиться обоим значениям — первичному “порожний” (“в пустом <[чем-либо что-либо]> прячем”) и метафорическому “праздный, ненужный” (“пустое сомненье”; ср. “пустой разговор”, “пустые вопросы”). Понимание этого случая, как и предшествующих, устроено по “сигнальному” принципу — на место смысла высказывания читатель может подставлять смыслы привычных коллокаций (в таком случае семантическая игра оказывается незаметной).

Движение измененной семантики на этом не заканчивается. В следующей строке — “а в ночь не спим, томимся, плачем” — из ряда возможных вариантов обстоятельства времени (“ночью,” “по ночам”) выбран наиболее архаичный — “в ночь”, поскольку он (благодаря предлогу “в”) развивает пространственные отношения внутри строфы и перекликается с уже обсуждавшимся выражением “глядеть в ночь”. На усиление этой пространственной семантики работает и ложное с логической точки зрения противопоставление: ‘прячем сердце в пустом сомненье, а в ночь не спим”.

В следующей строке самообличительная характеристика — “мы ничего почти не значим” — в целом также понятна, поскольку в ее основе лежит разложенное на отдельные части слово “незначительный” (человек). Однако и здесь может происходить смысловой сдвиг: оценка “значимости” человека (а не предмета) чаще всего подразумевает другого. Поэтому эта строка, оставаясь моральным суждением, может ассоциироваться с говорением со стороны, становится как бы высказыванием другого человека (или кого-то оценивающего). Вместе с тем наречие “почти” — это, вероятно, ремарка самого сообщества людей, вставленная в чужую речь.

Наконец, в последней строке строфы №3 — “мы жизни ждем послушной” — у словосочетания “послушная жизнь” есть два варианта прочтения: ‘послушная нам жизнь’ ‘и жизнь, в которой мы послушны’. При том что оба варианта равноправны, читатель “Элегии”, очевидно, склоняется ко второй версии (герои описываются настолько неполноценными и ничего не значащими, что едва ли их можно заподозрить в жизнестроительных амбициях). С

языковой точки зрения, в этой строке семантика оказывается несколько сдвинутой и неопределенной. С одной стороны, здесь можно увидеть отсутствие дополнения (“послушная” кому?), а с другой, возможно, — нестандартное сочетание прилагательного и существительного. Ожидание какой-либо жизни предполагает скорее положительную характеристику, тогда как в слове “послушный” если она и возникает благодаря контексту, то все равно с оттенком неполноценности.

Как и в предыдущем случае, моральное самоосуждение может прочитываться и как принадлежащая кому-то осуждающая реплика, в которой элементом речи самого сообщества является местоимение “мы” (как раньше слово “почти”).

№4. Следующая строфа также строится на смысловых и стилистических сдвигах:

*Нам восхищенье неизвестно,
нам туго, пасмурно и тесно,
мы друга предаем бесчестно
и Бог нам не владыка.*

Уже в первых двух строках активное “мы” переходит в косвенный падеж, в котором становится сначала дополнением (“нам восхищенье неизвестно”), а потом — дательным субъекта состояния (“нам туго, пасмурно и тесно”). Это усиливает мысль о пассивности и незначительности людей, принадлежащих к сообществу.

При этом во второй строке — “нам туго, пасмурно и тесно” — характеристики состояния неоднородны. “Туго” и “тесно” понимаются одновременно в двух значениях: во-первых, в буквальном физическом, и тогда эти слова радикально трансформируют семантику “отсутствия признаков” в строфе №3 (“неслышные”, “бездушный”, “не значим”). Во-вторых, эти же слова метафорически характеризуют душевное состояние, и это их значение возникает на основе коллокаций, относящихся к сфере качества жизни: “быть в стесненных обстоятельствах” и “туго с деньгами / со здоровьем / со временем”. Что же касается слова “пасмурно”, то оно не относится к пространственным метафорам, а его доминанта — визуальная характеристика. В связи с этим нельзя не отметить, что язык не позволяет сказать *”мне (нам) пасмурно”, в то же время разрешая предложения вроде — “у меня пасмурно на душе”²². Дело в том, что это наречие предполагает название чего-либо, что говорящий может охарактеризовать со стороны (в случае с “душой”, она предстает как отдельно

²² “Вообще на душе становилось пасмурно” (Л.Н. Толстой, “Казачи”, 1863); “От инфлуэнцы у меня в голове и на душе пасмурно” (А.П. Чехов, письмо брату А.П. Чехову, 1893).

воспринимаемый объект). Соответственно, выражение “нам пасмурно” выбивается из ряда (псевдо)однородных членов, хотя это может быть и не заметным на первый взгляд.

В резкой перефокусировке строфы с описания ментальных состояний на активное аморальное действие (“мы друга предаем бесчестно”) важно обратить внимание на патетику, которая создается не только благодаря слову “бесчестный”, но и благодаря ед.ч. слова “друг” — синекдохе, здесь воспринимающейся как маркер высокого стиля.

В первой части перечисление гнетущих состояний и констатация аморального действия (“мы друга предаем бесчестно”) приводит к прямому называнию Бога. Как это уже было в других случаях, смысл строки в целом кажется понятным (“в Бога мы не верим, поэтому мы перед Ним не в ответе”), однако ее медленное прочтение вскрывает ее семантическую сложность и неоднозначность.

Во-первых, строка “И Бог нам не владыка” на уровне сцепления слов тяготеет к противоречию: в ней сначала вводится, а потом отрицается основная сущность божественного начала — быть владыкой всего мира и каждого человека. Возможно, это противоречие усугубляется и на лексическом уровне, поскольку слово “владыка” — синоним “Бога” в религиозном языке. Таким образом, утверждение на некоторое время обретает черты парадоксального высказывания: ‘Бог нам не Бог’, чтобы потом быть понятой как свидетельство о внутреннем состоянии “мы”. Сходным образом, напомним, был устроен случай с словосочетанием “бесконечные аршины” (строфа №1), которое также в какой-то момент (и ненадолго) могло восприниматься как противоречивое.

Семантически и структурно обсуждаемая строка, вероятно, обыгрывает вербальную конструкцию “Бог тебе/вам судья”, отрицая ее основной посыл и сближая “судью” и “владыку”. Необходимо обратить внимание, что эта конструкция, как правило, адресована кому-то другому, а если человек заявляет “Бог мне судья”, то он как раз вверяет себя высшему началу (чего явно не делают герои “Элегии”). Хотя строка радикально меняет смысл устойчивой фразы, в ней сохраняется диалогичность. И сама строка, и предшествующее ей самообличительное заявление подразумевают, что речь здесь идет об активных поступках (“мы...предаем”) и осознанном, будто бы высказанном в ответ на чей-то упрек, отказе от высшего авторитета (“Бог нам не владыка”). Таким образом, грамматически говоря о себе в 1 л. мн. ч., герои по смыслу говорят о себе так, как о них судят другие (ср. со строкой “Мы ничего почти не значим”). Соответственно, появление “Бога”, которое можно было бы отнести к серьезному началу в стихотворении, в реальности избегает однозначной модальности.

Во второй части строфы отказ от высшего трансцендентного начала приводит к странному расщеплению ролей внутри каждого представителя сообщества:

*Цветок несчастья мы взрастили,
мы нас самим себе простили,
нам, тем кто как зола остыли,
милей орла гвоздика.*

В строке “мы нас самим себе простили” роль “прощателя”, по идее принадлежащая Богу, отдана самим “прощаемым”. Эта идея подчеркивается нагромождением местоимений 1 л. мн. ч. (“мы нас самим себе...”), которое кажется достаточно косноязычным из-за нераздельности субъектов и объектов действия.

Две части строфы будто бы повторяют друг друга по одной схеме, и инерция читательских ожиданий требует либо конкретизации, либо усиления темы во второй части строфы. Введенский, по-видимому, обыгрывает эти читательские ожидания. Вторая часть, действительно, подхватывает высокий стиль четвертой строки (“и Бог нам не владыка”) и продолжает тему, однако в 8 строке, там, где должно появиться обобщение, возникает, на первый взгляд, странная метафора. Странность ее заключается не в том, что она не понятна, а в том, что на месте финального обобщения появляется сравнительная конструкция “милей орла гвоздика”, сопряжение которой с основной темой фрагмента требует специальных читательских усилий.

Интересно обратить внимание на семантическое развертывание второй части строфы. “Цветок несчастья” как исключительно умозрительная метафора в последней строке становится “гвоздикой”. Таким образом, здесь перед нами не разные объекты, а синонимический ряд (подобный ряд нам уже, возможно, встречался во второй строфе — “могучие ладони” и “рука травы”).

Грамматическая нетождественность 4 и 8 строк дублируется и их стилистическим контрастом. Если 4 строка принадлежит высокому стилю, то 8 — нейтральному, в котором слова при этом сочетаются, на первый взгляд, в случайном порядке. Чтобы понять словосочетание “орла гвоздика”, читателю нужно разрешить грамматическую неоднозначность: какой связью соединены два слова — “гвоздика милее орла” или “гвоздика (чья?) орла нам милее”. Необходимость этой умственной операции, вероятно, “остраивает” текст строфы. С нашей точки зрения, правильным является первый вариант, дублирующий смысл 4 строки (отказ от трансцендентного в пользу земного: вместо “орла” — “гвоздика несчастья”). Однако если 4 строка рассчитана на узнавание, то 8-я, с одной стороны, апеллирует к оригинальной

метафоре, введенной ранее в текст (“цветок несчастья” — “гвоздика”), а с другой — заставляет читателя догадываться, какое имеет отношение “орел” ко всему уже сказанному.

Благодаря неоднородному семантическому и стилистическому устройству всей строфы серьезное утверждение “и Бог нам не владыка” перестает быть абсолютным и отстраняется, становясь как будто не авторским высказыванием, а фрагментом непонятно кому принадлежащего и непонятно с какой прагматикой существующего дискурса. Устроенная таким образом чужая речь нам уже встречалась и будет встречаться далее. Несомненно, это один из основных приемов всего текста.

№5. Пятая строфа продолжает тему приговора сообществу людей, однако в ней на равных правах сосуществуют как “мы”, так и лирический субъект:

*Я с завистью гляжу на зверя,
ни мыслям, ни делам не веря,
умов произошла потеря,
бороться нет причины²³.*

Как и предыдущая (№4), эта строфа разделяется на две части. В первой части проявляются как характерные для всего стихотворения семантические сдвиги, так и продолжается размывание прямого авторского высказывания. Во второй строке — “ни мыслям, ни делам не веря” — сталкиваются две устойчивых коллокации. Частотность в русской поэзии “мыслей и дел” как единого словесного оборота достаточно высока²⁴, однако в сочетании с глаголом “верить” провоцирует читателя актуализировать другую языковую коллокацию — “верить делам, а не словам” и по ее модели воспринять смысл строки.

Оценка человеческого состояния в первой части строфы проговаривается дважды. Сначала лирический субъект предпочитает животное начало — человеческому. Затем в строфу вводится громоздкий канцеляризм — “умов произошла потеря”, который, скорее всего, на лексическом уровне обыгрывает коллокацию “потерять голову”. Эта строка, как и некоторые другие строки “Элегии”, отражает чужую точку зрения на сообщество людей, и вся строка становится частью непонятно кому принадлежащего дискурса.

²³ Отметим нарушения характерного для всей “Элегии” принципа сочетания грамматического числа подлежащего и дополнений: в первой строке “я” сочетается со “зверем”, а не со “зверьями”, как было бы, если бы принцип реализовывался последовательно.

²⁴ См., например: “Давно ль они часы досуга, / Трапезу, мысли и дела / Делили дружно?” (А.С. Пушкин “Евгений Онегин”, 1826 г.); “Есть грозный суд: он ждет; / Он недоступен звону злата, / И мысли и дела он знает наперед” (М.Ю. Лермонтов, “Смерть поэта” 1837 г.); “Двери плотно занавешены, / Келья тесная мила, / На весах высоких взвешены / Наши мысли и дела” (М.А. Кузмин, “Мудрая встреча, 3”, 1907 г.).

Вторая часть строфы продолжает тему первой — если положение дел так плохо, то все происходящее воспринимается как паденье:

*Мы все воспримем как паденье,
и день и тень и сновиденье,
и даже музыки гуденье
не избежит пучины.*

Однако в структуре второго четверостишия пропущен логический переход: в первых двух строках описывается негативное восприятие случайных, но знаковых явлений жизни (“и день и тень и сновиденье”), в следующих же повод для отчаяния уже другой — конечность искусства (“музыки гуденье”). Очевидно, что логическая связка здесь следующая: единственное, что могло бы оправдать бездарное существование — это творчество / искусство, но и оно, как мы, оказывается обреченным на гибель. Отметим также семантическую спаянность разнесенных в строфе и относящихся к разным объектам слов — “паденье” и “пучина”, которые в языковом сознании срастаются в устойчивую коллокацию “погрузиться / упасть в пучину чего-л.” (страстей, греха и т.п.). Эта лексическая спаянность, вероятно, делает незаметным резкий смысловой переход и создает — благодаря актуализации коллокации — впечатление тематической однородности.

Это не единственный случай обыгрывания устойчивого языкового материала в этой строфе. Так, строка “и день и тень и сновиденье” строится на переосмыслении устойчивого словосочетания “и день, и ночь”. На первый взгляд, Введенский отказывается от слова “ночь”, предпочитая рифмующиеся слова (“день”, “тьень”), однако семантика слова “ночь” проявляется в слове “сновиденье”. При этом присутствие внутренней рифмы (“и день, и тень”) неожиданно снижает своей игровой семантикой патетичность морального осуждения.

№6. В шестой строфе вновь резко меняется тема — от обреченности искусства читатель переходит к описанию моральной несостоятельности людей:

*В морском прибое беспокойном,
в песке пустынном и нестройном
и в женском теле непристойном
отрады не нашли мы.*

Этот переход не воспринимается как резкий потому, что границы строф монтируются в рамках одного лексического поля: “пучина” в финале строфы №5 семантически подхватывается “морским прибоем” в начале №6. При этом логика однородных дополнений в первых трех строках кажется достаточно непоследовательной. Сдвиг создается во второй строке — “в песке

пустынном и нестройном”. Если читатель может понять, почему “отраду” можно найти в женском теле (эрос) или в морском прибое (“море” как символ свободной бесконечной стихии), то строка о песке оказывается семантически пустой. Однако на уровне лексических ассоциаций она является связующим звеном между “морем” и “женским телом”.

В самом деле, связка “морской прибой” — “песок” легко объясняется визуальным образом берега моря. Однако “песок” тут же объявляется “пустынным”, т.е. не имеющим к морю никакого отношения, и в таком случае сопоставление основывается на общем признаке бесконечности. Но очевидно, что здесь в большей степени проявляется языковая игра, основанная на прилагательном “пустынный”. С одной стороны, применительно к песку оно провоцирует читать себя как качественное, но тогда “пустынный песок” оказывается достаточно странной и несколько избыточной метонимией “пустыни”. С другой стороны, как относительное прилагательное слово “пустынный” не может характеризовать вещество, поскольку оно не имеет пространственного измерения (ср. “пустынная улица” и “*пустынная мука”).

Прилагательное “нестройный” в связке со словом “песок” выглядит еще более случайным и странным, чем предыдущее. Однако оно, по всей вероятности, мотивировано лексическим рядом следующей строки: женское тело может быть охарактеризовано как “стройное”. Таким образом, вторая строка на ассоциативно-лексическом уровне является связкой между первой и третьей строкой.

В самой же третьей строке проявляется уже известный нам эффект чужого высказывания. “Непристойность” женского тела — это, по всей вероятности, нормирующая характеристика, принадлежащая какому-то внешнему голосу. Кроме того, на этом фоне выделяется архаичное слово “отрада”, слабо сочетающееся с разговором о телесном удовольствии. Через него и инверсию — “не нашли мы” — как будто проводится попытка придать оправдательную торжественность тематике, которая уже запятнана чужим осуждением. Таким образом, фраза стилистически и дискурсивно распадается на разные элементы.

Говоря о первой части строфы, следует обратить внимание на реализацию принципа сочетания ед. ч. и мн. ч. (появление “мы” заставляет говорить о море, песке и женском теле в единственном числе), а также на рифмы. Триада “беспокойном — нестройном — непристойном”, как и последние слова четверостишия (“не нашли мы”), абсолютизируют семантику “отсутствия”: перечисление, части которого уже сами по себе характеризуются с помощью отрицательных приставок (“бес-”, “не-”, “не-”; причем последняя рифмопара —

“нестройном” — “непристойном” выглядит каламбурной), подытоживаются также через отрицание.

Вторая часть строфы заканчивает моральный приговор сообществу людей:

*Беспечную забыли трезвость,
воспели смерть, воспели мерзость,
воспомянье мним как дерзость,
за то мы и палимы.*

Прежде всего, обращает на себя внимание словосочетание “беспечная трезвость”. Слово “беспечный”, пришедшее из эпикурейской лирики и ее рефлексов первой половины XIX в., напоминает об устойчивых для поэтического языка того времени словосочетаниях типа “беспечное веселье”, “беспечная радость”, “беспечный досуг”²⁵, которые, соответственно, связаны с “приятным” досугом и времяпрепровождением. Несмотря на замену дополнения (“трезвость”) у Введенского, память об этих поэтических формулах делают строку интуитивно понятной для читателя. Между тем, обыгрывая исходный языковой материал, Введенский создает что-то вроде шарады, в которой “забытая беспечная трезвость” — это тяжелое пьянство. Получается, что то, что могло бы быть названо “беспечным” времяпрепровождением, например, кутеж, здесь становится чем-то мучительным и неприятным (см. “воспели мерзость”).

На фонетическом уровне интересно отметить окказиональное сближение морфем: из повторенного два раза глагола “воспели” во второй строке вытекает как бы однокоренное слово “воспомянье” в третьей.

Важнее, однако, обратить внимание на логический сдвиг. Люди, признающие себя низкими и ничтожными, не могут существовать в пространстве высокой трагедии, в которой уместен торжественный пафос рока и воздаяния. Пассивный залог (“палимы”) подразумевает негативное воздействие извне, хотя несчастья людей — это и есть их активные действия (“взрастили”, “не нашли”, “воспели”, “мним”). Логика трагедии, где персонаж может быть “палим”, требует высоких страстей, героики или ниспосланных испытаний, тогда как здесь герои сами доводят себя до такого состояния, в котором проявления трансцендентного невозможны. Вместе с тем высокий поэтический стиль всего четверостишия (“беспечный”, “воспели”, “дерзость”, “мним”) компенсирует логическое несоответствие и создает такой контекст, в котором слово “палимы” выглядит более чем органично. Причастие “палимы”, как

²⁵ “И час беспечного досуга / Для них с любовью настает” (А.С. Пушкин, “Руслан и Людмила”, 1817-1820); “Прими ж теперь не тех веселых / Беспечной радости друзей...” (А.А. Дельвиг “Прощальная песнь воспитанников Царскосельского лицея”, 1817).

правило, не встречается без дополнения, обозначающего источник высокой температуры (чаще всего в этой роли выступают “зной”, “жар”, “огонь” или “солнце”). У Введенского, таким образом, мы наблюдаем нарушение грамматики, при этом смысл финальной строки не воспринимается как неполный: поэтизм “палимы” актуализирует в читательском сознании семантику страдания²⁶.

№7. Седьмая строфа, с одной стороны, развивает тему воздаяния за “грехи”, а с другой — собирает в фокусе уже встречавшиеся темы и мотивы: это и внешний природный мир с его динамикой (“горные потоки”, неравный бой с “волнующейся влагой”, скачущая лошадь, возможно, со всадником), и тема сумасшествия из строфы №5 (“умов произошла потеря” — “сходить с ума не надо”).

Развертывание первой части строфы строится на семантической двойственности:

*Летят божественные птицы,
их развеваются косицы,
халаты их блестят как спицы,
в полете нет пощады.*

Первая строка — “Летят божественные птицы” — совмещает два плана: эстетическое совершенство природного мира и идею о присутствии божественного начала. В первом случае “птицы” оказываются еще одним новым элементом окружающей действительности, а прилагательное “божественный” воспринимается как оценочное²⁷. Во втором — “птицы” соотносятся с “орлом” как знаком высшего (божественного) начала и кажутся его карающими посланниками. Соответственно, прилагательное прочитывается как притяжательное. Семантическая пульсация слова “божественный” задает ту двойственность, которая дальше только усиливается.

Хотя дальнейшее строки, описывающие “божественных птиц”, понятны по своей общей интенции (в них вводится тема возмездия), их семантическое устройство кажется достаточно сложным.

²⁶ Возможно, данный случай сопоставим с обсуждавшимися выше “уборами ночей”, за которыми просвечивала пушкинская хрестоматийная строка “роняет лес багряный свой убор”. Строка “Элегии” — “за то мы и палимы” — может актуализировать строку из известного стихотворения Н.А. Некрасова “Размышления у парадного подъезда”: “И пошли они, солнцем палимы”. Употребленное Введенским слово в таком контексте становится для читателя метонимией всей трагической ситуации некрасовского стихотворения и потому отсутствие дополнения не замечается. Впрочем, нельзя не указать, что этот текст Некрасова не входил в дореволюционные школьные хрестоматии, поэтому степень его популярности нуждается в уточнении. См.: Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон. Тарту, 2013. С. 313 (Acta Slavica Estonica IV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, IX).

²⁷ Ср., например, “божественный лед” из стихов Мандельштама 1914 г. ““Мороженоно!”. Солнце. Воздушный бисквит...”.

Смысловая неоднозначность проявляется в словосочетании “развеваются косицы”. “Косицы” как “косы” заставляют видеть в образах птиц женское начало, а с учетом появляющихся дальше “халатов” — ассоциировать их с медсестрами. Медицинские ассоциации подкрепляются еще и последней строкой строфы — “сходить с ума не надо”, позволяя увидеть здесь ситуацию психиатрического лечения.

Вместе с тем, Введенский мог обыгрывать специальное орнитологическое значение слова “косица”. Еще в “Словаре” Даля оно определено так: “курчавое перо. нпр. у селезня”²⁸, и насколько мы можем судить, в таком смысле может употребляться до сих пор. В таком случае строка теряет флер алогичности и становится “точным” наблюдением. Однако такое понимание возможно, только если представить, что читатель (и автор) обладает этими специальными познаниями, не растворенными, в отличие от частотных коллокаций и фразеологизмов, в бытовой языковой практике.

Далее в четверостишии смысловая неоднозначность усиливается с каждым новым образом. Птичьи “халаты”, как мы уже отмечали, могут — благодаря “косам” (“косицам”) — актуализировать в читательском сознании медицинские образы. Вместе с тем, если отдавать предпочтение буквальному пониманию, то в “халатах” мы вынуждены признать метафору птичьего оперения.

Интересно при этом, что смысловым фоном объединения лексем “птица” и “халат” является в данном случае уже не языковые устойчивые коллокации, а достаточно популярный в XX веке предмет одежды. Речь идет о китайском халате, на котором очень часто изображались не только драконы, но и птицы²⁹. Такого рода “материальный претекст”, возможно, объясняет, почему семантическое соседство “птиц” и “халатов” не кажется читателю неожиданным (хотя и остается не до конца понятным)³⁰.

Блестящие, как халаты, “спицы” настолько запутывают читателя, что возникает желание увидеть в этом сравнении случайную детскую рифму ради рифмы (если такая

²⁸ *Даль В.* Толковый словарь... М.-СПб., 1881. Т. 2. С. 174.

²⁹ См., например, в романе В.Я. Шишкова “Угрюм-река” (1928-1933): “Он <...> купил <...> Якову Назарычу желтый китайский халат с райскими птицами”.

³⁰ Приведем еще одно занятное сближение “птиц” и “халатов”. А.И. Вагинова вспоминала о поваренной книге XVIII в. из библиотеки ее мужа — К. Вагинова: “Я помню, что в ней значились блюда с такими причудливыми названиями, как ‘голуби в халате’ и ‘голуби на рассвете’” (Ненаписанные воспоминания: Интервью с Александрой Ивановной Вагиновой / Подготовил С. Кибальник // Волга. 1992. №7-8. Цит. по: *Вагинов К.К.* Песня слов. М.: ОГИ, 2012. С. 324). По всей видимости, “халат” в наименовании блюда — метафора одежды (ср. “картошка в мундире”, “селетка под шубой”; такие названия, в свою очередь, являются частью антропоморфного принципа в назывании еды — “сахарная голова”, “тещин язык”). Вместе с тем, эта метафора может соотноситься и с оперением, что, вероятно, отражает семантический потенциал языка связывать птичье оперенье с халатом. О какой книге вспоминает А.И. Вагинова, установить не удалось.

интенция в самом деле возникает, то высокая поэтическая тема неожиданно снижается). Более того, введенное сравнение нарушает привычную языковую логику, поскольку в нашем языковом сознании халаты не могут блестеть.

Глагол “блестеть” мотивирован, по-видимому, самими “спицами”. В литературе достаточно часто встречаются — идет ли речь о вязании или о колесах — образы “блестящих спиц”, которые связаны с семантикой быстрого движения (мелькания). Получается, что строка “халаты их блестят как спицы” — при “случайности” отдельных ее лексем — означает быстрое перемещение объектов (при том, что точно не ясно, кто именно движется). Вместе с тем просвечивающий сквозь строку образ “блестящих спиц” не отменяет смысловой спаянности словосочетания “халаты блестят” — с приписыванием “халатам” странного для языкового сознания “блеска”.

Сами “спицы”, существующие только как объект сравнения и не принадлежащие поэтическому миру “Элегии”, в силу непонятности обсуждаемой строфы, начинают связываться с реалиями текста. Блеск как характеристика металлических предметов (спицы вязальные и колесные) может переноситься и на птиц, превращая их в металлических существ, и тогда возникает целый веер ассоциаций, начиная с самолетов и заканчивая “Золотым петушком” (к ним мы обратимся в следующем разделе).

В антропоморфном плане в “спицах” — благодаря фонетической близости — можно услышать, возможно, подразумеваемое слово “шприцы”, которое согласуется с уже обсуждавшимся образом медсестер. Выскажем также аккуратное предположение, что те же “спицы” могут прочитываться и в “орнитологическом” ключе, т.е. связываться именно с образом птиц, и тогда они могут оказываться метафорой клюва. К такому предположению нас подталкивает хрестоматийная загадка, приводимая еще в “Словаре” Даля: “Ни зверь, ни птица, нос как спица? *комар*”³¹, в которой жало комара и клюв птицы семантически сближены.

Таким образом, первая часть седьмой строфы принципиально амбивалентна и может прочитываться как в условно реальном, так и в исключительно метафорическом плане. Отмечая это, мы не настаиваем на важности либо первого, либо второго плана — они намеренно переплетены, и читатель в каждом случае (сознательно или бессознательно) выбирает, в каком плане прочитывать тот или иной поэтический элемент.

Вторая часть строфы в семантическом аспекте выглядит проще:

Они отсчитывают время,

³¹ *Даль В.* Толковый словарь... М.-СПб., 1881. Т. 2. С. 147.

*Они испытывают бремя,
пускай бренчит пустое стремя -
сходить с ума не надо.*

Четверостишие начинается с однородных грамматических конструкций, продолжающих характеристику “божественных птиц”, однако вместо ожидаемой триады, ей отводится только две строки, после чего фокус резко возвращается к фигуре коня с наездником.

В первых двух строках развивается тема наказания. Однако тождественные по синтаксической структуре строки неоднородны по семантике. Если отсчет времени направлен на тех, кого ждет возмездие, то ощущение бремени может характеризовать только самих птиц. Таковую уверенность читателю придает устойчивая языковая коллокация — “нести бремя”. Но благодаря рассогласованию синтаксиса и семантики возникает потенция семантического сдвига: синтаксический параллелизм заставляет читателя прочитать обе строки в одном семантическом ключе и увидеть в них действия, направленные на один и тот же объект (объекты). Первая или вторая строка в таком случае задает семантическую доминанту, и возникает возможность в первой строке увидеть идею отсчета времени “птицами” для самих себя, а вторую строку воспринять как сообщение о том, что “птицы” испытывают на прочность тяготы людей (с возникающим сдвигом семантики глагола “испытывать”). К таким просвечивающим друг сквозь друга смысловым колебаниям располагает и тот факт, что во второй строке нет дополнения к слову “бремя”, необходимого в русском языке.

Таким образом, слово “бремя” вновь создает эффект детской случайной рифмы ради рифмы. Более того, с учетом третьей строки, рифменная триада “время” — “бремя” — “стрема” встраивается в школьный список разносклоняемых существительных (они рифмуются между собой и, существуя в потенциальной поэтической зоне, могут складываться в стихотворения-мнемонические правила)³². Это придает второй части строфы инфантильное звучание.

Рифмовка сглаживает резкую перефокусировку темы в третьей строке. Отчасти на сглаживание работает и лексика: стремя “бренчит”, и глагол фонетически связывается со словом “бремя”, а слово “время” отзывается в прилагательном “пустое”, вызывая в памяти коллокации “тратить время впустую / попусту тратить время”. Однако на смысловом уровне третья строка резко прерывает сюжет, связанный с “птицами”, и возвращает нас к строфе №2, в

³² Впервые замечание высказано М. Мейлахом (*Мейлах М.* Еще о “грамматике поэзии” Александра Введенского // Полотропов. *К 70-летию Владимира Николаевича Топорова.* М., 1998. С. 691). См. также статью Г. Обатнина, где приводятся размышления об использовании списка разносклоняемых существительных в поэзии: *Обатнин Г.* “Поэзия грамматики” // *Slavica Helsingiensia* 35. Helsinki, 2008. С. 277-299.

которой впервые появился “конь”. Микросюжет строки, видимо, связан с тем, что всадник падает с лошади (хотя это событие остается “за кадром”), а ее смысловой доминантой оказывается фигура отсутствия. Скорее всего, как мы отмечали в первом разделе работы, лирический герой здесь отождествляется с упавшим всадником.

Вместе с тем здесь же возникает глубинная смысловая амбивалентность (она продлится до финальной строки “Элегии”), поскольку прежняя вневременность лирического героя здесь размывается, однако и не обретает конкретной локализации. Подобному тому, как ведут себя электроны в квантовой физике, оказывающиеся — при отсутствии наблюдателя — одновременно в разных точках пространства, лирический герой здесь и далее является одновременно и всадником, и человеком в телеге³³.

В последней строке седьмой строфы — “сходить с ума не надо” — проявляется уже встречавшееся нам ранее вторжение чужого высказывания; как и в предыдущих случаях, не понятно, кому принадлежит эта реплика.

№8. Строфа продолжает описание возобновленного в строфе №7 “реального” плана стихотворения. Первые две строки —

*Пусть мчится в путь ручей хрустальный,
пусть рысью конь спешит зеркальный*

возвращают читателя в начало стихотворения, заставляя соотносить “горные потоки” (строфа №1) с “ручьем”, спешку коня — с “погоней”, а отражение лошади — с множющимся “конем”, превращающимся в “пляшущих” “сумрачных коней” (строфа №2). Строки строятся на параллелизме с полным совпадением словоразделов, которое создает впечатление смыслового подобия, хотя на синтаксическом уровне члены предложений выстроены по фигуре хиазма (“мчится...ручей”, “конь спешит”), осложненной несимметричным расположением грамматических дополнений (“в путь”, “рысью”). В этих строках грамматически уподобленные друг другу процессы, на самом деле, относятся к разным категориям реальности: если в первой строке перед нами метафора (ручей мчится в путь), смысл которой заключается в том, чтобы подтвердить свойственное объекту состояние (ручей течет), то во второй строке объекту (коню)

³³ Следует отметить, что и Введенский и его друзья (Друскин, Липавский) интересовались современной физикой, хотя и не могли знать об этом, открытом позже принципе. Тем не менее, очевидно, что в одновременной множественной локализации героя проявляется нарушение причинно-следственных связей, которое можно связать с размышлениями поэта об относительности времени в физической теории. См. подробнее: *Ичин К.* Теория относительности в восприятии Александра Введенского // *Вопросы философии.* 2011. №1. С. 106-115. См. также: *Кобринский А.А.* Система причинно-следственных связей в поэтике обэриутов // *Кобринский А.А.* Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб., 2013. С. 199-240, а также замечания автора о “принципе нестабильности персонажа” у Введенского: Там же. С. 149-150.

ситуативно приписывается одно из возможных состояний (скакать рысью). Говоря проще, в этих строках два разных типа движения уподоблены по модели фразы — “шел дождь и шли два студента”. Сама же метафора течения ручья (“путь” ручья), передающая важный для финала стихотворения динамизм всего мира, задает детский взгляд на явления природы³⁴. Вероятно, некоторую детскость можно разглядеть и во внутренней полурифме — “пусть” и “путь”.

В первой строке также необходимо обратить внимание на прилагательное “хрустальный”. Оно характеризует ручей как чистый и прозрачный. Но парадоксальным образом благодаря семантике второй строки, а точнее — прилагательному “зеркальный” у слова “хрустальный” возникает окказиональное значение: не только чистый, но и способный отражать, из-за чего семантика прилагательного “хрустальный” начинает двоиться.

Семантическое взаимовлияние строк, возможно, приводит и к тому, что в читательском сознании лексемы “мчится” и “в путь” как бы оттягиваются к коню, определяя наше восприятие конского движения³⁵.

Следующие строки — “вдыхая воздух музыкальный — / вдыхаешь ты и тлень” — вновь возвращают нас к началу стихотворения и, по-видимому, соотносятся с идеей как прекрасного мира, нераздельно связанного со смертью из строфы №1 (“весь мир, как снег прекрасный <...> и ветер мирный и высокий, / и смерти час напрасный”), так и с обреченностью всего искусства на смерть из строфы №5 (“и даже музыки гуденье / не избежит пучины). Высокий и торжественный план (“музыкальный воздух”, “тлень”) соседствует здесь с тавтологическим указанием на физиологический процесс — “вдыхая воздух”.

В этих строках впервые появляется местоимение 2 л. “ты”, однако, как и в других строках, дискурсивная природа высказывания не вполне ясна: либо это сам герой говорит о себе и одновременно о законе жизни всякого человека (обобщенно-личное предложение), либо некто обращается к герою с предупреждением (определенно-личное предложение). В рамках строфы №8 кажется, что это противопоставление несколько надуманное и скорее речь идет о

³⁴ См., например, в современных стихах для маленьких детей: “Серебристый ручеек, / Путь твой близок иль далек?” (Л. Коротаева).

³⁵ При этом строка “пусть рысью конь спешит зеркальный” может казаться каламбурной. Инверсия, благодаря которой раньше всего в строке появляется дополнение “рысью”, актуализирует и второе значение омонима, позволяя читателю представить метаморфозу “коня” и приписать ему скорость животного, относящегося к семейству кошачьих.

первом варианте, однако с учетом дискурсивной сложности финальной строфы, нельзя не зафиксировать оба возможных прочтения³⁶.

Дискурсивная неоднозначность резко изменяется во второй части строфы, в которой герой обращается к вознице:

*Возница хилый и сварливый,
в последний час зари сонливой,
гони, гони возок ленивый —
лети без промедленья.*

При ясности коммуникативной ситуации противоречие, о котором мы уже писали, возникает на другом уровне — герой оказывается не всадником, а путешественником в повозке. В этом четверостишии обращают на себя внимания прилагательные. В первой строке слова “хилый” и “сварливый” кажутся совершенно немотивированными, что, впрочем, не препятствует возникновению конкретного образа в сознании читателя. Возможно, именно в силу немотивированности характеристики “возницы”, другие прилагательные второй части строфы отчасти оттягиваются к нему: “сонливым” и “ленивым” для читателя может показаться и сам “возница”.

Вместе с тем, эти вынесенные в рифменную позицию прилагательные в языке XIX в. являлись почти синонимами. См. определение слова “сонливый” у Даля: “Сонливый человек, сонный, вялый, ленивый”³⁷. Эти прилагательные также регулярно сближались в пословицах и поговорках: “Сонливый ленивый. Сонлив, так и ленив. Сонливого не добудишься, а ленивого не дошлешься. Сонливый да ленивый — два родные братца”³⁸. Рифмуя эти слова, Введенский добивается не только анаграмматического эффекта, но и — если помнить о словоупотреблении XIX века — семантической тавтологии.

В строке “в последний час зари сонливой” установка на архаизацию словоупотребления продолжается. Слово “заря”, которое во время написания “Элегии” требовало уточнения, если речь шла о вечерней заре (см., например, словарь Ушакова), здесь употреблено согласно узусу XIX века без конкретизации³⁹. Впрочем, на временную локализацию в строке работают слово “сонливый” и выражение “в последний час”. Можно

³⁶ Я. Друскин, интерпретируя появление этого местоимения, осмысляет и финал “Элегии”: “...в восьмой строфе Ты — обращение к читателю, “Вдыхая воздух... Вдыхаешь ты и тленье”, поэтому и “всадник бедный” — каждый из нас”. Друскин Я.С. Звезда бессмыслицы // “...Сборище друзей, оставленных судьбою”... Т. 1. С. 413. |

³⁷ Даль В. Толковый словарь... М.-СПб., 1882. Т. 4. С. 276.

³⁸ Там же. С. 276.

³⁹ См., впрочем, стихотворение Тютчева “Последняя любовь” (“Сияй, сияй, прощальный свет, / Любви последней, зари вечерней!” (1851-54).

подумать, что характеризующее человеческое состояние слово “сонливый” замещает определение вечернего времени суток, тем самым антропоморфизируя зарю.

Выражение “в последний час” тоже работает на временную локализацию, но его смысл, видимо, шире, чем обозначение времени. Переключаясь с финалом первой строфы (“и смерти час напрасный”), “последний час” — как устойчивая коллокация — обозначает ощущение близкой смерти героя.

Конец строфы №8 с его призывом двигаться быстрее (“гони, гони”, “лети”) создает контрастный “сонливому” состоянию динамику, но при этой простоте высказываний заметна стилистическая неоднородность разговорного “гони” и книжного (с оттенком канцеляризма) “без промедленья”⁴⁰.

№9. Начало строфы №9, вызывающее в памяти образы фольклорного (древнерусского) пира, наполнено сложными семантическими ходами и поддается разным прочтениям. Динамика, заданная финалом строфы №8, здесь интересным образом трансформируется:

*Не плещут лебеди крылами
над пиршественными столами,
совместно с медными орлами
в рог не трубят победный.*

Хотя одна из семантических задач этого четверостишия заключается в том, чтобы констатировать статичность объектов, сама констатация выражается благодаря интенсивным глаголам с отрицаниями, что в сознании читателя создает ощущение (мнимой) динамики. Говоря проще, читатель сначала вынужден представить, как “лебеди” “плещут крылами”, а “орлы” “трубят”, а потом — как они этого не делают.

Поскольку отрицания распространяются только на глаголы, может возникнуть впечатление, что остальные объекты высказывания существуют. В таком случае, мы переносимся в пространство пира, в котором есть “пиршественные столы”, “медные орлы”, “лебеди” и “победный рог”. Этот пир видится своего рода тризной, потому что соседние четверостишия связаны с идеей смерти. Если именно так прочитывать начало строфы №9, то мы вынуждены каким-то образом объяснить разрыв в повествовании: читателю задается новое

⁴⁰ Редкое для русской поэзии слово “промедленья”, вероятно, в данном случае можно рассматривать как вкрапление чужого дискурса. Крылатая сентенция Тита Ливия “periculum in mora” актуализировалась в советской действительности после ленинского “Промедление в восстании смерти подобно” (“Письмо членам ЦК” от 24 октября 1917 г.). Учитывая официальный контекст бытования этой фразы, мы можем предположить, что “без промедленья” произносится тем же неопределенным сторонним субъектом, что и “умов произошла потеря”. Если эта фраза действительно актуальна для “Элегии”, добавим, что в таком случае в финале восьмой строфы обыгрывается тема приближающейся смерти (ср. с “в последний час”).

место действия, в которое не попадает герой, на что указывают последние строки, описывающие перемещение на коне. Тогда перед нами либо временная инверсия, своего рода взгляд в будущее — герой уже умер, и по нему справляют трапезу, либо параллельный сюжетный ряд — некто пирует (причем пир не получается торжественным), пока герой продолжает свое путешествие.

Однако четверостишие допускает и другое прочтение: отрицания при глаголах распространяются на все объекты, и тогда в зону отрицания попадает вся ситуация — не только “лебеди” не “плещут крылами”, а “орлы не трубят в рог”, но нет и “пиршественных столов”, “победного рога”, самих “лебедей” и “орлов”. Такое прочтение проще монтируется с сюжетом стихотворения. Либо скачущий герой сталкивается с обманом ожиданий — вместо сказочного счастливого разрешения ситуации (пир) и ощущения победы (“победный рог”) он встречает смерть, либо герой, уже предчувствующий смерть, иронично сожалеет о другом исходе (‘я умираю, а мог бы пировать’).

Наконец, подчеркнем и другую возможность трактовки этого четверостишия: возобновление ключевых мотивов стихотворения в строфе №9 дает подсказку к композиционно-содержательной структуре “Элегии”. “Кувшины”, мелькнувшие в начале стихотворения (строфа №1), прямо отсылают к пиру, происходящему еще в начале действия. Соответственно, весь “событийный” ряд “Элегии” укладывается в небольшой промежуток времени, в течение которого герой проезжал мимо пира или приближался к нему. Учтем также, что в первой строфе, в составе перечисления, упоминается “смерти час напрасный” — будто бы еще один элемент пейзажа, увиденный со стороны. Между тем, смерть героя (“певца и всадника”), которая воспринимается как главное событие всего стихотворения, наступает именно после описания пира, совершенно немотивированного, если учитывать только соседние строфы. Таким образом, кажется правомерным предположить, что дважды упомянутая смерть отсылает к одному и тому же событию, только увиденному и пережитому по-разному, снаружи и изнутри⁴¹.

Все эти варианты прочтения согласуются с сюжетной неоднозначностью “Элегии”, которая в последней строфе предельно усиливается. Однако при любой интерпретации четверостишия главным в нем остаются ощущение нарушения порядка вещей и алогичный образ пира. Это достигается за счет семантических сдвигов.

⁴¹ См. в другом тексте Введенского: “Тут он вспомнил, он припомнил весь миг своей смерти” (“Где. Когда”, 1941; *Введенский А. Полн. собр. произведений.*: В 2 т. Т. 2. С. 72).

В основе строк о “лебедях” — идея превращения мертвого в живое, которая — с учетом сказочного колорита — кажется вполне ожидаемой и напоминает, например, о сказке “Царевна-лягушка”, в которой Василиса Премудрая, спрятав на пиру в правом рукаве кости лебедей, волшебным образом их оживила.

Эта идея усиливается и усложняется в строках, посвященных “орлам”. Если “лебеди”, скорее всего, были приготовленными, то в случае с “орлами” речь идет не о биологическом, а о символическом оживлении, больше напоминающем сюжеты об ожившей статуе. Здесь, кроме того, можно увидеть усиление характеристики птиц из строфы №7. Напомним, что в ассоциативном плане благодаря “спицам” их описание связывалось с металлическим блеском. Здесь птицы становятся “медными”, и так ассоциативный план трансформируется в основной.

Надо сказать, что образ “медных орлов” в “Элегии” — не что иное, как парадокс. Суть этого парадокса сводится к тому, что словосочетание обладает определенными сильными коннотациями, которые, однако, никак не согласуются со смысловым развитием текста. В самом деле, “медные орлы” связаны с идеей государства и напоминают о двуглавом орле. При буквальном прочтении образа в памяти всплывают то ли медные монеты, то ли барельефные гербы⁴². При этом в стихотворении государственная тема не играет существенной роли. Отдаленно ее можно усмотреть в дискурсивной неоднозначности (само)осуждения “мы / нас”: чужие слова и фразы могут ассоциативно соотноситься как бы с голосом власти, однако, кажется, что приписывать чужую речь государству у нас нет никаких оснований. Соответственно, читатель сталкивается почти с неразрешимым противоречием: словосочетание вводит в текст вполне конкретную семантику власти и государственности, однако весь контекст “Элегии” сопротивляется этим ассоциациям и отторгает их.

Потенциально это противоречие может быть снято, если слово обладает дополнительными смыслами, которые начинают замещать основное значение. Именно так было в случае с образом “державной травы”, который на коннотативном уровне перекликается с образом “медных орлов”. В случае с “державной травой” возникало точно такое же противоречие, однако контекст и ассоциативные смыслы слова “державный” позволили найти согласующееся с контекстом прочтение. В случае же с “медными орлами” такого не

⁴² В том же ключе визуализирует этот образ Г. Левинтон: “Орлы здесь превращены в гербовых — на панцире, пуговице, орифламе; появление их над столами имплицитно, возможно, даже превращение их в элемент лепки или знамени под потолком по образцу Георгиевского зала” (*Введенский А. Полн. собр. произведений... Т. 2. С. 199*).

происходит: никакое ассоциативное значение слова “медный” не может стать основным и заменить государственные коннотации в рассматриваемом словосочетании⁴³.

Считая, что “медные орлы”, по замыслу Введенского, должны лишиться государственных коннотаций, мы можем предположить, что этот образ напрямую перекликается с образом “орла” из финала 4 строфы (“милей орла гвоздика”) и птицы в обоих случаях выражают высшее природное (свободное и высокое) начало. Описанная перекличка работает на сближение смыслов. Не так дело обстоит с перекличкой образа “орлов” и “божественных птиц”. Хотя они входят в один семантический кластер и хотя они потенциально могут сближаться по своей природе (прилагательное “божественные” может выражать идею высшего, трансцендентного начала), сближение образов работает на их разграничение, поскольку у них разные функции в тексте: “божественные птицы” несут возмездие и гибель, а “медные орлы” должны праздновать победу.

Наконец, образ “медных орлов” усиливает мотив оживления, а прилагательное “медный” семантически оказывается связанным со следующей строкой — “в рог не трубят победный”, актуализируя образ медного музыкального инструмента или рога, украшенного медью.

Необходимо отметить, что в эти сложно устроенные строки запаяна дополнительная стилистическая игра. В начале строфы в рамках стилизованной ситуации древнего пира явно задан высокий стиль — “плещут”, “крыла”. В этом контексте наречие “совместно” может являться как элементом торжественного одического языка⁴⁴, так и быть канцеляризмом. В последнем случае перед нами вновь возникает чужая, непонятно кому принадлежащая речь.

⁴³ Указанное противоречие не помогает разрешить и поэтическая традиция. В словосочетании “медные орлы” можно рассматривать как обыгрывание словосочетания “державный орел”, которое, в частности, встречается в “Отрывках из путешествия Онегина”: “Он видит, Терек своенравный / Крутые роет берега; / Пред ним парит орел державный, / Стоит олень, склонив рога...” (*Пушкин А.С. Собр. Соч.: В 10 т. М., 1959-1962. Т. 4. С. 185*). В этих стихах Пушкина, несомненно, известных Введенскому, образ “орла”, несмотря на эпитет, лишен государственных коннотаций и передает величественность, свободу и красоту птицы. Это согласуется с тем, как Пушкин в первой половине 1830-х гг. мифологизировал свободу поэта: “Затем, что ветру и орлу / И сердцу девы нет закона. / Таков поэт: как Аквилон / Что хочет, то и носит он — / Орлу подобно, он летает...” (“Египетские ночи”; *Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 5. С. 278*; ср. также в поэме “Езерский”: “Гордись: таков и ты, поэт, / И для тебя условий нет”; *Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 3. С. 413*).

Но одновременно в поэтической традиции есть несколько ярких, хотя, может быть, менее известных примеров, в которых мы встречаем оживших “державных орлов”, аллегорически изображающих государственную власть: “Орел державный, воскрился, / Превыше вихрей, туч носяся, <...> / Внутрь солнца взор свой устремлял” (Е. И. Костров. Ода на всерадостный день восшествия на всероссийский престол Ее Императорского Величества...; 1780); “Но да, молчит Перун отныне / Державного орла в когтях” (И. И. Дмитриев. Стихи на присоединение польских провинций, Курляндии и Семигалии к Российской империи; 1795); “И воспарит орел державный” (А. А. Григорьев. Встреча; 1846). См. также в стилизованных стихах Б.А. Садовского: “Державный взмах двуглавого орла / На Запад мчит, и Русь затрепетала” (Петр Первый [Императорский венок, 1]; 1920).

⁴⁴ См. в ломоносовской “Оде на день восшествия...” (1746 г.): “Увидев мужество совместно / С толикой купно красотой?”.

Начало строфы №9 — это ретардация перед кульминационным местом “Элегии”:

*Исчезнувшее вдохновенье
теперь приходит на мгновенье,
на смерть, на смерть держи равненье
певец и всадник бедный.*

Как в и других строках стихотворения, при ясности общей мысли само высказывание здесь размывается. Во-первых, мы видим очередную метаморфозу героя — он становится “всадником”, хотя еще в прошлой строфе ехал в телеге с возницей. Во-вторых, временная структура становится предельно неоднозначной. Первые две строки одновременно существуют в двух временных измерениях: настоящее длительное время (‘сейчас / теперь, во время путешествия приходит исчезнувшее вдохновение’) и простое настоящее время (‘исчезнувшее вдохновение теперь приходит регулярно’). В зависимости от временного плана этих строк меняется смысл обращения: в первом случае перед нами конкретный момент предсмертного вдохновения и смерти, а во втором — своего рода “memento mori”: мысли о смерти дают возможность истинно и глубоко переживать бытие в поэтическом ключе.

С языковой точки зрения в этом четверостишии выделяется слово “певец” — стилизованный и высокий синоним для поэта, и оборот “держат равненье на”, который, будучи военной командой или чертой публицистического стиля, принадлежит чужому дискурсу. Соответственно, размывается и само обращение: то ли герой обращается к самому себе, то ли слышит чей-то призыв. Отметим, что в любом случае в призыве “держат равненье” “на смерть” неожиданно отыгрывается государственная семантика, возникшая несколькими строками раньше в образе “медных орлов” — призыв как бы становится приказом.

Последние строки связываются с мотивом смерти в “Элегии”, который в тексте дан как непосредственно — “смерти час напрасный” (строфа №1), “воспели смерть” (6 строфа), так и иносказательно — “вступает в бой неравный” (строфа №2); “и даже музыки гуденье / не избежит пучины” (строфа №5); “они отсчитывают время” (строфа №7); “вдыхая воздух музыкальный — / вдыхаешь ты и тленье” (строфа №8). Эти случаи проявления мотива смерти в тексте выполняют разную функцию, либо являясь элементом сюжета и сообщая, таким образом, о чей-то “реальной” смерти, либо становясь частью сентенций и мыслей об общих закономерностях миропорядка. Призыв “держат равненье” “на смерть” — в силу его принадлежности к разным временным пластам — соединяет оба указанных ряда. В финале смерть оказывается одновременно и фактом жизни героя, и философской категорией бытия, и именно эта двуплановость строк заставляет читателя видеть в них “последнюю открывшуюся

правду”, тогда как предыдущие случаи остаются для читателя как бы отграниченными от финала, потому что они встраиваются в другие смысловые ряды.

Здесь же отметим, что слово “мгновение” было особо окрашено в жизненной философии Введенского. Согласно записям Л. Липавского, поэт говорил: “Я понял, чем я отличаюсь от прошлых писателей, да и вообще людей. Те говорили: жизнь — мгновение в сравнении с вечностью. Я говорю: она вообще мгновенье, даже в сравнении с мгновением”⁴⁵. В свете это высказывания соседство “мгновения” и “смерти” в “Элегии” дополнительно мотивируется, а игра с временными планами кажется реализацией определенного философского задания.

Наконец, последние строки “Элегии” заставляют нас вновь обратиться к эпитафье: “Так сочинилась мной элегия / о том, как ехал на телеге я”. Помимо того, что здесь мы опять видим расщепление героя (человек на телеге — “всадник бедный”), необходимо обратить внимание на темпоральный аспект. Если финал стихотворения читать в настоящем длительном времени, то мы должны считать, что эпитафья написан уже после смерти героя (а значит, смерть была не настоящей). Если же представлять, что в последних строках говорится о регулярном повторяющемся событии, то стихотворение, очевидно, закольцовывается, и все, что предшествовало “последнему откровению” героя, становится уже не уникальной ситуацией морального осуждения и предощущения смерти, а привычным механизмом, который имеет свойство повторяться.

Более того, трагический накал финала явным образом противоречит иронии эпитафьи. Двигаясь от эпитафьи к финалу, мы видели, как ироничность постепенно убывает, уступая место экзистенциальному откровению. Но если перейти от финала сразу к эпитафье (к чему подталкивает противоречивое соотношение этих элементов текста), то последние строки оказываются не абсолютной открывшейся правдой, а лишь относительным эмоциональным переживанием. Изнутри финала ощущение близкой смерти, отмеченное вдохновением, кажется единственно важным, но взгляд из эпитафьи задает совершенно другие координаты: переживание смерти и поэзии оказывается только моментом поэтического вдохновения, не предполагающего “гибели всерьез”. К тому же, произошедшее начинает восприниматься иронично: напряженные предсмертные мысли оказываются почти автоматическим и явно предельно легким процессом, благодаря которому “элегия” “сочинилась” (будто бы сама

⁴⁵ Липавский Л. Разговоры // Липавский Л. Исследование ужаса. М.: Ад Маргинем, 2005. С. 408.

собой!), а трагическое содержание оборачивается почти шуткой — “о том, как ехал на телеге я”.

Таким образом, смысл “Элегии” оказывается одновременно и предельно трагичным, и предельно профанированным.

Поэтический язык Введенского, как правило, описывается как единая система, в которой исследователь может игнорировать границы между отдельными произведениями. Если не рассматривать достаточно абстрактные описания принципов поэтического языка⁴⁶, то в нашем распоряжении есть несколько работ, авторы которых пытаются либо создать словарь символического значения частотных и ключевых слов Введенского⁴⁷, либо предложить классификацию словосочетаний⁴⁸, либо, наконец, описать систему основных грамматических и семантический принципов устройства поэтической речи⁴⁹.

Не сомневаясь в необходимости такого рода описаний, отметим, что они могут приводить к неточностям, особенно если речь идет о семантике, которая, как, кажется, видно из нашего разбора, часто окказиональна. В подобных работах, как правило, игнорируется специфика отдельного произведения как такового. Так, например, в словаре А. Герасимовой “всаднику” приписано значение: “эсхатологический образ, восходящий, возможно, к образам Апокалипсиса. Персонафикация мысли о смерти”⁵⁰. Думается, что для “Элегии” это не вполне

⁴⁶ *Фещенко В.* “Столкновение словесных смыслов”. Эксперимент с семантикой в поэзии А. Введенского // Фещенко В. Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009. С. 238-276.

⁴⁷ *Герасимова А.* Уравнение со многими неизвестными (личный язык Введенского как система знаков) // Московский вестник. 1990. №7. С. 192-206.

⁴⁸ *Десятова А.* Норма и аномалия в поэтическом идеолекте Александра Введенского // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 2009. №4. С. 121-127; *Десятова А.* Языковая норма и стереотипные формулы в поэзии А. Введенского // Стереотипы в языке, коммуникации и культуре. М., 2009. С. 301-312; *Десятова А.* Идеографический словарь поэтического языка А. Введенского. // Поэт Александр Введенский. Белград, 2006. С. 17-39.

⁴⁹ *Мейлах М.* Еще о “Грамматике поэзии” Александра Введенского // Полутропов. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М., 1998. С. 688-695.

В другой статье Мейлах анализирует приемы обработки языка в творчестве Введенского. Исследователь проводит различие между фрагментами, “не сводимыми ни к какой исходной семантически правильной фразе”, и теми, в которых угадывается “путь подстановок” (например, по фонетической близости). Рассуждения Мейлаха кажутся убедительными и во многом совпадает с нашими догадками о языковых коллокациях, пронизывающих “Элегию”. *Мейлах М.* Семантический эксперимент в поэтической речи. // Russian Literature, Vol. 6, 1978. P. 389-395.

Укажем и на важную работу А. Кобринского, в которой исследователь классифицирует языковые приемы характерные для обэриутов в целом: *Кобринский А.А.* “Самонаблюдение над стеной”: к проблеме типологии и интерпретации некоторых языковых и речевых аномалий в поэтике обэриутов // Кобринский А.А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда. СПб., 2013. С. 155-172.

Об отличиях поэтики Введенского от концепций театра абсурда и о роли времени в языковых трансформациях см.: *Ревзина О.Г.* Качественная и функциональная характеристика времени в поэзии А.И. Введенского // Russian Literature, Vol. 6, 1978. P. 397-401. См. также монографию о Хармсе, в которой много соображений о поэтическом языке самого Хармса и поэтов его круга: *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.

⁵⁰ *Герасимова А.* Указ. соч. С. 201.

точно: “всадник” в ней хотя и связан со смертью (он, видимо, умирает), но все же не является ни персонифицированной о ней мыслью (поскольку он — лирический герой), ни эсхатологическим образом. Сближение с Апокалипсисом в данном случае приписало бы тексту лишнее смысловое измерение, которое едва ли в него закладывалось.

Сказанное, разумеется, не отменяет того, что целый ряд исследователей ярко и точно трактовали те или иные строки и образы из произведений Введенского (помимо М. Мейлаха, А. Герасимовой назовем еще Ю.М. Валиеву⁵¹), однако во всех этих работах стремление к лингвистической генерализации, к выявлению “Языка” (а не “речи”) все равно преобладало, заслоняя специфику конкретных текстов.

При анализе конкретного произведения функция тех или иных поэтических принципов может быть скорректирована. Так, неоднократно отмечалось, что в целом ряде словосочетаний Введенского происходит замещение одних слов другими, смежными по каким-либо признакам: созвучие (“я голову дам на отвлеченье” — vs. “на отсеченье”; “конец совести” — vs. “повести”), антонимическая замена (“На коврах курсистка мчится, / омраченная луной” — vs. “освещенная”⁵²); сходные случаи есть и в “Элегии”. Однако важна не только их констатация и, соответственно, создание реестра, но определение их функции внутри конкретного произведения.

С нашей точки зрения пронизывающее весь текст “Элегии” обыгрывание устойчивых коллокаций и идиом не только создает индивидуальную поэтическую семантику, но и делает текст понятным. В статье А. Десятовой приводятся несколько соображений о важности этих узнаваемых сочетаний: “Во-первых, такие устойчивые коммуникативные фрагменты заведомо интертекстуальны, т.е. они отсылают к тем дискурсам, в которых их употребление функционально обусловлено. Во-вторых, в них воплощается фрагмент языковой картины мира, признаваемый социумом как объективный и коммуникативно успешный. В-третьих, эти фрагменты чрезвычайно важны для восприятия (понимания) поэтического текста такого типа читателем или слушателем...”⁵³. Эти коллокации и идиомы по мере чтения стихотворения

⁵¹ Валиева Ю.М. Языковая картина мира у А. Введенского // Филологические записки. Воронеж, 1998. Вып. 10. С. 180-192; Валиева Ю.М. Игра в бессмыслицу // Русская литература. 2005. №4. С. 54, 56, 57-58, 61.

⁵² Мейлах М. Указ. соч. С. 694.

⁵³ Десятова А. Языковая норма и стереотипные формулы в поэзии А. Введенского // Стереотипы в языке, коммуникации и культуре. М., 2009. С. 304. См. также прим. №1, где на примере из театральной практики подтверждается важность “устойчивых коммуникативных фрагментов” для понимания произведений Введенского: “Три года назад Михаил Захарович Левитин, режиссер театра “Эрмитаж”, на конференции <...> рассказывал о своем опыте постановки пьес Введенского. Он начал свой рассказ с того, что объявил всем собравшимся: “Введенский не заумный поэт. В его стихах все понятно”. И дальше он обратил внимание на такую особенность материала: в текстах Введенского всегда можно найти какой-то фрагмент, который будет очень простым и понятным, очень

актуализируются в сознании читателя и предоставляют ему если не законченные готовые смыслы, то понятные смысловые контексты, которые способны “заменить” непонятное место в тексте. Так, например, строки “Где лес глядит в полей просторы, / в ночей неслышные уборы” — если читатель не хочет вникать в их своеобразный алогичный смысл, оказываются хотя бы приблизительно понятными благодаря актуализации таких “готовых” словосочетаний, как “тихая ночь”, “убор леса”, “просторы полей”. Соответственно, исходный текст предстает как набор слов-сигналов⁵⁴, между которыми в сознании читателя осуществляются какие-то не вполне понятные переходы, а “готовый” языковой материал может их хоть как-то заполнить и создать иллюзию понимания.

Вероятно, именно поэтому и возможно непротиворечивое, почти однозначное прочтение “Элегии”, которые мы пытались представить в первом разделе работы. Когда же мы пытаемся формализовать наше бессознательное или интуитивное восприятие, мы можем увидеть, что текст, казавшийся в общих чертах предельно ясным, оказывается полон таких языковых сдвигов, которые способны радикально поменять смысл. Мы вынуждены признаться, что некоторые наши наблюдения (конечно, далеко не исчерпывающие весь смысловой потенциал текста) возникли далеко не сразу, а после очень пристального взглядывания в текст стихотворения.

В самом деле, “Элегия” строится не только на обыгрывании устойчивых коллокаций и идиом, но и на сложных, подчас не поддающихся точному пониманию логических и сюжетных переходах. В тексте создается предельно сложная семантика — как в рамках одной строки или строфы, так и в пространстве всего произведения, когда те или иные образы начинают сближаться и перекликаться (вспомним пример с “орлом”, “божественными птицами” и “медными орлами”). Стилистическая игра, в некоторых случаях маскирующая смысловые парадоксы, очевидно, не упрощает дела. Наконец, чрезвычайно важным оказывается чередование ироничного и серьезного модусов. Иногда модальность слов или предложений кажется вроде бы очевидной (эпиграф — смешной, а финал — трагичный), однако постоянное чередование смешного и серьезного не позволяет нам быть столь уверенными в однозначной трактовке интонации. Более того, как мы старались показать, вся “Элегия” пронизана “чужим словом”, непонятно кому принадлежащими высказываниями. Это создает эффект, когда все

доступным для зрителя. И если на этом “ясном” фрагменте сделать акцент, если сфокусировать внимание зрителя именно на нем, то и все остальное повествование будет воспринято — возможно, как фон, но воспринято адекватно”.

⁵⁴ Модификация термина слова-символы, предложенного В.А. Гофманом и подхваченного Г.А. Гуковским: *Гофман В.А. Литературное дело Рылеева // Рылеев К. Полн. собр. стихотворений / Под. ред., прим. Ю.Г. Оксмана. Л., 1934. С. 1-66; Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1995. С. 155.*

смешное может быть чужой речью, а все серьезное — авторской, или наоборот. В конечном счете, это приводит к тому, что модальность всего текста становится принципиально неоднозначной и многоплановой. Еще раз подчеркнем: все эти тонкости устройства текста открываются лишь тогда, когда он читается не только предельно медленно, но и буквально пословно. Быстрое же чтение создает скорее обратный эффект: стихотворение кажется хотя местами и непонятным, но в целом однозначным. В этом, с нашей точки зрения, и заключается основной языковой парадокс “Элегии”.

За этой конструкцией, думается, сложно не признать опыт создания текста, который, будучи на первый взгляд понятным, на глубинном уровне если не тяготеет к абсурду, то подрывает, а в некоторых строфах и отменяет привычные дискурсивные и логические категории. Глубинный абсурдизм, таким образом, становится способом познания жизни. Хотя “Элегия” выделяется во всем наследии Введенского именно своей ясностью, на самом деле, она соотносится с базовыми творческими установками поэта. Приведем в связи с этим генерализованное рассуждение Друскина, которое позволяет достаточно точно контекстуализировать “Элегию” в творческой эволюции поэта:

Введенский до самого вынужденного конца не отказался от “звезды бессмыслицы”. Она все время углубляется, но ее форма проясняется. Его вещи со временем делаются все глубже и сложнее — именно “звезда бессмыслицы” углубляется, но одновременно проясняется, стиль и характер вещи становится настолько ясным, прозрачным, что абсурд, алогичность, бессмыслицу я чувствую как мое, именно мое алогичное, абсурдное существование, я уже не вижу их алогичности. Наоборот, логичность, как показывает мне Введенский, — это что-то абсолютно чуждое мне, внешнее, сама логичность, сама логика Аристотеля начинает казаться мне величайшим абсурдом⁵⁵.

III

Сложное дискурсивное и семантическое устройство “Элегии” порождает основные проблемы интерпретации текста. Смыслы стихотворения рождаются из языка, соединение элементов которого приводит к возникновению в сознании читателя того или иного значения. При таком рассмотрении “Элегии” интертекстуальные связи уходят на второй план. Невозможно утверждать, что их нет — даже в нашем имманентном прочтении мы то и дело апеллировали к традициям поэтического языка, вспоминая то “Телегу жизни”, то “Сказку о

⁵⁵ Друскин Я.С. Стадии понимания // “...Сборище друзей, оставленных судьбою”... Т. 1. С. 420.

Золотом петушке” Пушкина. Как мы увидим в этом разделе, интертекстуальность пронизывает “Элегию”, однако набор претекстов следует расширить, а их функцию — переосмыслить.

Прежде всего обратим внимание на строфическую организацию “Элегии”. Одно из первых наблюдений о поэтических прообразах стихотворения Введенского сделал Ю.М. Лотман, не останавливаясь специально на разборе этого текста: “В “Элегии” А. Введенского возникает конфликт между мажорным строением ритмики, отчетливо вызывающим в сознании читателя “Бородино” Лермонтова, и трагической интонацией на уровне лексики, перебиваемой сниженно-бытовыми элементами, которые в ином контексте могли бы звучать комически”⁵⁶. Действительно, необычная структура строф и рифмовки “Элегии” заставляет искать соответствия в поэтической традиции. Однако, наверное, “Бородино” — не настолько “отчетливая” ассоциация, как утверждает Лотман. Во-первых, строфическое совпадение здесь неполное: вместо рифменных триад в первых частях строф — только две рифмующиеся строки. Во-вторых, в “Элегии” все строки имеют женские окончания, а в “Бородине” — укороченные (трехстопные) строки заканчиваются мужскими рифмами. В конце концов, решающую роль играет несоответствие абсолютной “мажорности” “Бородина” и более сложного настроения “Элегии”. Этот случай можно трактовать как обыгрывание претекста (что согласуется с ироничным модусом стихотворения Введенского), однако точно таким же образом можно здесь увидеть “сближение далековатых” поэтических произведений⁵⁷.

Интертекстуальные координаты “Элегии”, с нашей точки зрения, определяются элегической топикой, ориентальной кавказской темой русской литературы и медитативной лирикой, прежде всего, в лермонтовском и пушкинском преломлении.

Хотя исследователи не раз подходили к анализу “Элегии” с точки зрения ее интертекстуального плана, парадоксальным образом меньше всего интерпретировалось

⁵⁶ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста (1972) // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 2001. С. 99.

⁵⁷ К. Ичин пишет о сходстве строфико-рифменного устройства “Элегии” и стихотворения Д.С. Мережковского “Л.Н. Вилькиной” (1906), первую строфу которого мы приведем:

*Ослепительная снежность,
Усыпительная нежность,
Безнадежность, безмятежность —
И бело, бело, бело.
Сердце бедное забыло
Всё, что будет, всё, что было,
Чем страдало, что любило —
Всё прошло, прошло, прошло.*

(Ичин К. Заметки к разбору “Элегии” А. Введенского // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 50. Wien, 2002. С. 224). Однако сходство стихов Мережковского и “Элегии” тоже кажется неполным: хотя образы начальных строк перекликаются (“снежность” — “весь мир, как снег, прекрасный”), ритмическая организация и семантическая структура послания “Л.Н. Вилькиной” далеки от стихов Введенского.

заглавие стихотворения⁵⁸. Отмечалось, что на название, по-видимому, повлияло одноименное стихотворение И. Бахтерева (1927), из которого взят эпиграф⁵⁹. Очевидно, однако, что в XX веке слово “элегия” в заглавии поэтического текста не может не быть маркированной архаизацией, апеллирующей к определенной традиции⁶⁰. В русской поэзии одними из наиболее влиятельных текстов являются “Сельское кладбище” (1802) и “Вечер” (1806) В.А. Жуковского⁶¹. В данном случае для нас более релевантным оказывается именно “Вечер”, во многом определивший элегическую топику, отразившуюся и в “Элегии” Введенского. В самом деле, стихотворение XX века сближается с “Вечером” и сюжетно-композиционным устройством, и системой образов.

Лирический герой “Вечера”, как и герой “Элегии”, в конце — на самом деле или только в своем воображении — умирает: “Ах! скоро, может быть, с Минваною унылой / Придет сюда Альпин в час вечера мечтать / Над тихой юноши могилой!”⁶². В обоих случаях стихотворение превращается в предсмертный монолог, в котором большое место отведено описанию окружающего мира. Нетрудно заметить, что в текстах перекликаются пейзажные “реалии”. Среди пейзажных элементов “Вечера” — “ручей”, “холмы”, “стада”, ревущий “поток”, по которому плывет “рыбак”, вечерняя заря:

*Ручей, вилющийся по светлomu песку,
Как тихая твоя гармония приятна!
<...>
Когда с холмов златых стада бегут к реке
И рева гул гремит звучнее над водами;
И, сети склав, рыбак на легком челноке*

⁵⁸ О.А. Лекманов обращает внимание на “жанр-заглавие” и в целом элегическую интонацию стихотворения, но связывает его только с “Элегией” Пушкина (1830 г.) и констатирует общее смысловое расхождение текстов (подробнее см. примеч, №64): Лекманов О.А. Пушкинский канон в “Элегии” Александра Введенского // *Статьи на случай: сборник к 50-летию Р.Г. Лейбова*. URL: http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Lekmanov.pdf (28.05.2016).

⁵⁹ А. И. Введенский / Вступ. ст. и публ. В. Глоцер. Элегия // *Новый мир*. 1987. № 5. С. 212-214. Ср. у Бахтерева, “Элегия” которого в остальном никак не соотносится с текстом Введенского: “Шуми, шуми, богов стихия, / заканчиваю элегию. / Там — на своей телеге я” (*Бахтерев И. Обэриутские сочинения: В 2 т. М., Гилея, 2013. Т. 1. С. 36*).

Отметим так же, что каламбурная составная рифма в данном случае может быть связана и с повторяющимися в чеховских “Трех сестрах” словами Чебутыкина: “Тара... ра... бумбия... сажу на тумбе я...”. См. прямое цитирование этой фразы во втором тексте “Стихов из цикла ‘Дивертисмент’” (*Введенский А. Полн. собр. произведений. Т. 2. С. 105*).

⁶⁰ С.Г. Буров и Л.С. Ладенкова останавливаются на этой мысли, но сразу транспонируют ее на сравнение с “Думой” Лермонтова, в названии которой тоже видится демонстративная архаизация. Упоминание Жуковского в общем списке претекстов не находит подробного развития. При этом авторы обращают внимание на “новизну” “Элегии” Введенского по отношению к традиционной элегической тематике. Буров С.Г., Ладенкова Л.С. “Элегия” А. И. Введенского: мотив смерти в заглавии и эпиграфе // *Новый филологический вестник*. 2014. № 4 (31). С. 112.

⁶¹ См.: Семенко И. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 58-94 (гл. “Жуковский”); Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. СПб., 2002.

⁶² Тест элегии Жуковского здесь и далее цитируется по изд.: Жуковский В.А. Соч.: В 3 т. / Сост. И.М. Семенко. М., 1980. Т. 1. С. 47-50.

*Плывет у берега меж кустами;
 <...>
 Уж вечер... облаков померкнули края,
 Последний луч зари на башнях умирает;
 <...>
 Все тихо: рощи спят; в окрестности покой;
 Простершись на траве под ивой наклоненной,
 Внимаю, как журчит, сливаясь с рекой,
 Поток, кустами осененный. <...>*

Вечерний пейзаж, вызывающий у лирического героя ощущение гармонии, описывает холмистую местность с водным (“ручей”, “река”) и лесным (“рощи”) пространством, а также — перемещающегося в пространстве человека (“рыбак”), соотносится с началом “Элегии”⁶³.

Кроме того, в “Вечере” важную роль играет дружеский круг (члены которого, возможно, теперь “разочарованы душою”). Можно предположить, что у Введенского именно он трансформируется в сообщество людей, от лица которого поэт говорит в середине стихотворения.

С учетом элегической темы разочарования, строки из строфы №6 “Элегии” — “В морском прибое беспокойном <...> отрады не нашли мы” — можно рассматривать как вариацию строк о безрадостности жизни и “погибших наслаждениях”.

⁶³ См. также образный ряд в еще одном ключевом для русской элегической традиции тексте — “Элегии” (1802) А.И. Тургенева (Поэты 1790-1810-х годов / Вступ. ст. и сост. Ю.М. Лотмана, подгот. текста М.Г. Альтшуллера. Л., 1971. С. 241):

*Угрюмой Осени мертвящая рука
 Уныние и мрак повсюду разливают;
 Холодный, бурный ветер поля опустошает,
 И грозно пенится ревущая река.
 Где тени мирные доселе простирались,
 Беспечной радости где песни раздавались, —
 Поблекшие леса в безмолвии стоят,
 Туманы стелются над долом, над холмами.*

*Где сосны древние задумчиво шумят
 Усопших поселян над мирными гробами,
 Где всё вокруг меня глубокий сон тягчит,
 Лишь колокол nocturnal один вдали звучит,
 И медленных часов при томном ударе
 В пустых развалинах я слышу стон глухой...*

Здесь мы видим близкий к “Элегии” набор образов: “бурный ветер”, напоминающий о “буре” и “ветре мирном и высоком”, грозно пенящаяся “река”, напоминающая о “морской волнующейся влаге”, поблекшие в безмолвии “леса”, напоминающие о “лесе”, глядящем в “полей просторы”. Более того, в приведенной цитате проявляется сходная синтаксическая конструкция: “Где тени <...>, Где сосны древние задумчиво шумят <...>, Где все вокруг меня глубокий сон тягчит <...> В пустых развалинах я слышу стон глухой”. Ср.: “Где лес глядит в полей просторы, <...> а мы глядим в окно без шторы”.

Сильнее всего тексты сближаются во взгляде на удел поэта: в строках “Блажен, кому дано цевницей оживлять / Часы сей жизни скоротечной!” и “Так, петь есть мой удел... но долго ль?.. Как узнать?..” лирический герой — поэт, одновременно находящийся в постоянном предощущении смерти и испытывающий счастье от вдохновения. В таком же ключе можно понимать и последнее четверостишие “Элегии”: “Исчезнувшее вдохновенье / теперь приходит на мгновенье, / на смерть, на смерть держи равненье / певец и всадник бедный”.

Если осмыслять рассмотренное подобие в историко-литературной перспективе, можно заметить, что Жуковский открывает элегическую традицию в русской поэзии, а Введенский, в заглавии отсылая к жанру, пишет “последнюю” элегию. Тем не менее, понятно, что смыслами “Вечера” произведение Введенского не исчерпывается, а набор образов перерабатывается, приобретая заметную стилистическую неоднородность и логическую немотивированность, которые обсуждались во II части статьи⁶⁴.

⁶⁴ Понятно, что ориентация Введенского на русскую элегическую традицию открывает длинный список возможных сопоставлений его текста с прочими образчиками жанра. Так, например, стихотворение А.И. Одоевского “Как недвижны волны гор...” (1836) может быть некоторыми своими строками соотнесено с “Элегией”. Его строфическое устройство (аабсбсб) ассоциируется с “Элегией” и как бы в миниатюре создает эффект разбиения затянутых перечислений свежей рифмой — главный рифменный прием “Элегии”:

*Как недвижны волны гор,
Обнявших тесно мой обзор
Непроницаемую гранью!
За ними — полный жизни мир,
А здесь — я одинокий и сир,
Отдал всю жизнь воспоминанью.
(Одоевский А.И. Стихотворения. Л., 1954. С. 162)*

Обратим также внимание на образ гор, открывающих стихотворение, и на противопоставленность лирического героя и “полного жизни мира”, которое проявляется и в строфе №1 “Элегии”.

Ср. также с наблюдением Н.Я. Эйдельмана, согласно которому в строках того же стихотворения, перекликающихся с пушкинским “Арионом” — “Меня чужбины вихрь умчал / И бросил на девятый вал / Мой челн, скользивший без кормила” — “Одоевский <...> как бы ведет рассказ от имени погибшего” (Эйдельман Н.Я. “Быть может за хребтом Кавказа”. М., 2006. С. 266). Если эта ассоциация правомерна, ее можно сравнить с возможным прочтением строки “и смерти час напрасный” как фразы, повествующей о собственной смерти. О.А. Лекманов соотносил текст Введенского с “Элегией” Пушкина (“Безумных лет угасшее веселье...”, 1830): “Сам же образ моря, как нам кажется, возник в “Элегии” Введенского не только потому, что это второй основополагающий кавказский топоним после гор (встречающийся, разумеется, и у Пушкина), но и как реализация метафоры “житейское море” из программной пушкинской “Элегии”” (Лекманов. Указ. соч.). Проблема, однако, в том, что если в стихотворении “Безумных лет угасшее веселье” обыгрывается фразеологический оборот “житейское море” (“Грядущего волнуемое море”), то в “Элегии” ни “житейское море”, ни “грядущего волнуемое море” не играют никакой роли.

Другое наблюдение исследователя кажется нам не менее спорным: “Как представляется, в ‘Элегии’ Введенского реализована еще одна метафора из этого стихотворения (‘Мой путь уныл’), а вот пушкинский финал у Введенского оспаривается. Если первая ‘Элегия’ завершается нотой, пусть меланхолической, но все же — надежды (‘И может быть — на мой закат печальный / Блеснет любовь улыбкою прощальной’), во второй ‘Элегии’ — ‘в последний час зари сонливой’ телега жизни неуклонно несет к смерти” (Лекманов. Указ. соч.). Думается, что строка “мой путь уныл” во всех отношениях далека от мотивной системы “Элегии”. Что же касается “оспаривания” Пушкина, то эта идея не кажется убедительной, поскольку у текстов, с нашей точки зрения, нет оснований для сравнения.

Сюжетное развитие “Элегии” — движение к смерти, — напоминает о и другом жанре, связанном в русской традиции с именем Жуковского. Переводная баллада “Лесной царь” — как убедительно показал О. Лекманов⁶⁵ — отзывается в стихотворении Введенского ситуацией таинственной скачки, которая кончается смертью.

Не менее важную роль играет и ориентальная топка, освоенная русской литературой в XIX в., прежде всего, Пушкиным. Здесь необходимо обратить внимание на ряд отмеченных переключек с пушкинскими стихами (о них мы скажем ниже), а также на два текста — поэму “Кавказский пленник” (1821-22) и путевой очерк “Путешествие в Арзрум” (1835).

Строфа №2 “Элегии”, посвященная “воину”, вступившему в “неравный бой” с “морской волнующейся влагой”, и “погоне”, как кажется, может напоминать о наблюдениях героя пушкинской поэмы над черкесами:

*Гроза беспечных казаков,
Его богатство — конь ретивый <...>
Стремится конь во весь опор,
Исполнен огненной отваги;
Всё путь ему: болото, бор,
Кусты, утесы и овраги;
Кровавый след за ним бежит,
В пустыне топот раздаётся;
Седой поток перед ним шумит —
Он в глубь кипящую несётся;
И путник, брошенный ко дну,
Глохнет мутную волну,
Изнемогая, смерти просит
И зрит ее перед собой...
Но мощный конь его стрелой
На берег пенистый выносит⁶⁶.*

Приведенный фрагмент заставляет несколько по-другому взглянуть на строфу №2 “Элегии”. “Воин” может быть соотнесен с черкесом, а дальнейшая “погоня” восприниматься не как отдельное действие, а как продолжение первого микросюжета. Логика строфы изменяется: воин сначала бросается в воду, почти тонет, но затем пускается в погоню. В таком случае, “неравный бой” “с морской волнующейся влагой” — это ситуация, в которой человек не обречен на гибель, а в которой “влага” неизбежно проигрывает. Обратим также внимание на лексические переключки: “исполнен *огненной* отваги” — “кладет *огонь* лихой погони”, “наполнен важною *отвагой*”, “мощный конь” — “могучие ладони”.

⁶⁵ Лекманов О.А. Там же.

⁶⁶ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. С. 100-101.

В связи с таким прочтением интересно обратить внимание на черновик “Элегии”. В первоначальном варианте вторая строфа начиналась строчкой “Вот воин, закусив навагой”⁶⁷, и этот вариант явно задает образ воина как архетипического горца.

Здесь же стоит отметить, что сближение двух фрагментов текста основано на допущении, что мы можем приравнять “морскую волнующуюся влагу” и “седой поток” (хотя море и река все же не тождественны друг другу). Впрочем, кажется, что сложное семантическое устройство “Элегии” позволяет такое мотивное сближение.

Если включать “Кавказского пленника” в поле возможных текстуальных переключек с “Элегией”, то необходимо отметить и постоянное упоминание гор⁶⁸, и разочарованность главного героя, которую можно соотнести с серединой “Элегии”:

*Где бурной жизнью погубил
Надежду, радость и желанье,
И лучших дней воспоминанье
В увядшем сердце заключил.*

При желании, с “Элегией” можно сравнить и отдельные микросюжеты. Так, предчувствие смерти в финале стихотворения Введенского отдаленно соотносится с характеристикой пленника в конце первой части поэмы: “Любил он прежде игры славы / И жаждой гибели горел. / Невольник чести беспощадной, / Вблизи видал он свой конец”. Можно также обратить внимание на то, что в поэме Пушкина — как и у Введенского — орлы фигурируют и как элемент кавказского пейзажа (“Орлы с утесов подымались / И в небесах перекликались”), и как символ государственности: “И воспоют тот славный час, / Когда, почуя бой кровавый, / На негодующий Кавказ / Подъялся наш орел двуглавый” (“Эпилог”). Эта образная двойственность соотносится с семантической игрой в “Элегии” (см. также примеч. №42, 43).

Более значимый для “Элегии” пушкинский ориентальный текст — это “Путешествие в Арзрум”. На его важность уже обращали внимание в достаточно странной статье С.Г. Буров и Л.С. Ладенкова, однако их наблюдения нуждаются в переосмыслении. Исследователи отмечали важность эпизода встречи нарратора с телом Грибоедова, а также вспомнили об эпизоде, в котором повествователь наблюдает похороны (к сожалению, конкретным наблюдениям не была дана точная интерпретация, и авторы ушли от сопоставления текстов к

⁶⁷ Герасимова А. Примечания // Введенский А.И. Всё. М.: ОГИ, 2010. С. 326.

⁶⁸ “Там холмов тянутся грядой / Однообразные вершины”; “Кавказа спящие вершины”; “Престолы вечные снегов” и др.

рассуждениям о живописных источниках образа “телеги смерти” и “театральности” этой телеги у Введенского)⁶⁹.

“Путешествие в Арзрум” — текст, в котором сквозь “объективность рассказа, нейтральность авторского лица”⁷⁰ постоянно проступает тема смерти. Начиная с первой главы, в которой нарратор проезжает мимо “курганов, обросших липой и чинаром” — “могил нескольких тысяч умерших чумою”⁷¹ и чуть позже рассуждает о черкесских нравах (“У них убийство — просто телодвижение”), в пушкинском произведении достаточно много эпизодов, пронизанных семантикой смерти. Так, в той же первой главе повествователь становится свидетелем похоронного обряда:

...и попал на похороны. Около сакли толпился народ. На дворе стояла арба, запряженная двумя волами. Родственники и друзья умершего съезжались со всех сторон и с громким плачем шли в саклю, ударяя себя кулаками в лоб. Женщины стояли смиренно. Мертвеца вынесли на бурке...

*...like a warrior taking his rest
With his martial cloak around him⁷²;*

положили его на арбу. Один из гостей взял ружье покойника, сдул с полки порох и положил его подле тела. Волы тронулись. Гости поехали следом. Тело должно было быть похоронено в горах, верстах в тридцати от аула. К сожалению, никто не мог объяснить мне сих обрядов⁷³.

Чуть позже, после “поста Коби”, повествователь, описывая передвижение по крутой и опасной горной дороге, вспоминает об обвале, случившемся в прошлом году: “Обвал оборвался; страшная глыба свалилась на его повозку, поглотила телегу, лошадь и мужика, перевалилась через дорогу и покатила в пропасть с своею добычею”⁷⁴. Встретив в Пайсануре Хозрев-Мирзу, рассказчик отмечает, что “несколько часов после нашей встречи на принца напали горцы”⁷⁵.

Во второй главе нельзя не обратить внимание на хрестоматийный эпизод: “Я переехал через реку. Два вола, впряженные в арбу, подымались по крутой дороге. Несколько грузин сопровождали арбу. ‘Откуда вы?’ — спросил я их. ‘Из Тегерана’. — ‘Что вы везете?’ — ‘Грибоеда’”. Однако можно также вспомнить и примечательный диалог рассказчика со встреченным священником: “Здесь я встретил армянского попа, ехавшего в Ахалцык из Эривани. ‘Что нового в Эривани?’ — спросил я его. ‘В Эривани чума, — отвечал он, — а что

⁶⁹ Буров С.Г., Ладенкова Л.С. “Элегия” А. И. Введенского... С. 114-115.

⁷⁰ Тынянов Ю.Н. О “Путешествии в Арзрум” // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 203.

⁷¹ Пушкин А.С. Собр.соч.: В 10 т. Т. 6. С. 419.

⁷² ...подобно отдыхающему воину в его боевом плаще (англ.)

⁷³ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 421.

⁷⁴ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 426.

⁷⁵ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 427.

слыхать об Ахалцыке?’ — ‘В Ахалцыке чума’, — отвечал я ему. Обменявшись сими приятными известиями, мы расстались”.

Третья и четвертая главы, в которых рассказ переходит к описанию военных действий, при всей беспристрастности тона передают ощущение опасности и изобилуют разного рода эффектными подробностями:

Подкрепление подоспело. Турки, заметив его, тотчас исчезли, оставя на горе голый труп казака, обезглавленный и обрубленный. Турки отсеченные головы отсылают в Константинополь, а кисти рук, обмакнув в крови, отпечатлевают на своих знаменах⁷⁶; Лошадь моя, закусив повод, от них не отставала; я насилу мог ее сдержать. Она остановилась перед трупом молодого турка, лежавшим поперек дороги. Ему, казалось, было лет 18, бледное девическое лицо не было обезображено. Чалма его валялась в пыли; обритый затылок прострелен был пулею⁷⁷; Подъезжая к лощине, увидел я необыкновенную картину. Под деревом лежал один из наших татарских беков, раненный смертельно. Подле него рыдал его любимец. Мулла, стоя на коленях, читал молитвы. Умирающий бек был чрезвычайно спокоен и неподвижно глядел на молодого своего друга <...> Из лесу вышел турок, зажимая свою рану окровавленную тряпкою. Солдаты подошли к нему с намерением его приколоть, может быть из человеколюбия. Но это слишком меня возмутило; я заступился за бедного турку и насилу привел его, изнеможенного и истекающего кровию, к кучке его товарищей⁷⁸; Произошел мятеж. Несколько франков были убиты озлобленной чернию⁷⁹.

Наконец, в финале произведения много внимания уделяется начавшейся в завоеванном Арзруме чуме, которая описана не без ужасающих деталей (само описание создает кольцевую композицию — чума упоминается уже в первой главе “Путешествия...”):

Возвращаясь во дворец, узнал я <...>, что в Арзруме открылась чума. Мне тотчас представились ужасы карантина, и я в тот же день решился оставить армию. Мысль о присутствии чумы очень неприятна с не привычки. Желая изгладить это впечатление, я пошел гулять по базару. Остановясь перед лавкою оружейного мастера, я стал рассматривать какой-то кинжал, как вдруг кто-то ударил меня по плечу. Я оглянулся: за мною стоял ужасный нищий. Он был бледен как смерть; из красных загноенных глаз его текли слезы. Мысль о чуме опять мелькнула в моем воображении. Я оттолкнул нищего с чувством отвращения неизъяснимого и воротился домой очень недовольный своею прогулкою.

Любопытство, однако ж, превозмогло; на другой день я отправился с лекарем в лагерь, где находились зачумленные. Я не сошел с лошади и взял предосторожность стать по ветру. Из палатки вывели нам больного; он был чрезвычайно бледен и шатался как пьяный. Другой больной лежал без памяти. <...> Признаюсь, я устыдился моей европейской робости в присутствии такого равнодушия и поскорее возвратился в город⁸⁰.

Как мы видим, небольшой и безэмоциональный путевой очерк пронизан темой смерти, о которой то и дело упоминает рассказчик, причем в сочетании с ориентальным пространством

⁷⁶ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 443.

⁷⁷ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 445-446.

⁷⁸ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 448.

⁷⁹ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 451.

⁸⁰ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 459-460.

эти фрагменты особо выделяются, создавая эффект ее постоянного присутствия. По словам А. Шёнле, “если Карамзин <в “Письмах русского путешественника>, по-видимому, вполне удовлетворяется возбуждающим пересказом трагических смертей, Пушкин, в горделивой отрешенности от низменных забот, похоже, стремится к роли одного из персонажей этих рассказов”⁸¹.

Необходимо обратить внимание и на фигуру повествователя. Ю.Н. Тынянов отмечал, что “герой ‘Путешествия в Арзрум’, авторское лицо, от имени которого ведутся записки, — никак не ‘поэт’, а русский дворянин, путешествующий по архаическому праву ‘вольности дворянской’ и вовсе не собирающийся ‘воспевать’ чьи бы то ни было подвиги”⁸². Это справедливо: большинство эпизодов даются глазами заинтересованного путешественника, а не поэта. Вместе с тем, повествователь не скрывает, что он поэт, и эта его ипостась соседствует с ипостасью путешественника, хотя и описывается в иронично-остраненном ключе:

Здесь нашел я измаранный список “Кавказского пленника” и, признаюсь, перечел его с большим удовольствием. Все это слабо, молодо, неполно; но многое угадано и выражено верно⁸³; Увидев меня во фраке, он спросил, кто я таков. Пуцун дал мне титул поэта. Паша сложил руки на грудь и поклонился мне, сказав через переводчика: “Благословен час, когда встречаем поэта. Поэт брат дервишу. Он не имеет ни отечества, ни благ земных; и между тем как мы, бедные, заботимся о славе, о власти, о сокровищах, он стоит наравне с властелинами земли и ему поклоняются⁸⁴; У Пуцины на столе нашел я русские журналы. Первая статья, мне попавшаяся, была разбор одного из моих сочинений. В ней всячески бранили меня и мои стихи. Я стал читать ее вслух⁸⁵.

К тому же, можно вспомнить о встрече с поэтами (помимо мертвого Грибоедова — придворный персидский поэт Фазил Хану), о “начале сатирической поэмы, сочиненной янычаром Амином-Оглу” (“Стамбул гяуры нынче славят...”) и о множестве поэтических цитат во всем тексте “Путешествия...”, которые (особенно при чтении следующим поколением читателей) акцентируют именно поэтическое начало в рассказчике.

Двойственная риторическая идентификация (путешественник / поэт), с нашей точки зрения, отзывается в “Элегии” — как в начале (наблюдающий путешественник), так и в финале — “поэт и всадник бедный”. Это сближение будет более оправданным, если к этому добавить список эпизодов, связанных с постоянно присутствующей на фоне смертью.

⁸¹ Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790-1840. СПб., 2004. С. 183.

⁸² Тынянов Ю.Н. О “Путешествии в Арзрум”... С. 203.

⁸³ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 422-423.

⁸⁴ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 453.

⁸⁵ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 461.

Как кажется, этим сближение “Элегии” и “Путешествие...” не ограничивается. Одновременное отождествление героя стихов Введенского и с человеком, путешествующим в экипаже, и с всадником также может находить соответствие в пушкинском тексте. Дело в том, что повествователь в “Путешествии...” сначала едет в экипаже (“Несколько раз коляска моя вязла в грязи”⁸⁶), а потом пересел на коня: “Я решился отправить мою тяжелую петербургскую коляску обратно во Владикавказ и ехать верхом до Тифлиса”⁸⁷. В дальнейшем в тексте то и дело будут встречаться сообщения — “я ехал верхом”, “я ехал один” и т.п. Конечно, у Пушкина разные способы перемещения разнесены во времени, но, думается, что вполне допустимо предположение о контаминации мотивов “Путешествия...” в “Элегии”.

Вообще, в свете “Путешествия...” строфу №1 стихотворения Введенского можно воспринимать как пересказ пушкинского произведения. В самом деле, многие детали и описания здесь совпадают.

“Осматривая гор вершины” — “Дорога наша сделалась живописна. Горы тянулись над нами”⁸⁸; “В Ставрополе увидел я на краю неба облака, поразившие мне взоры ровно за девять лет. Они были всё те же, всё на том же месте. Это — снежные вершины Кавказской цепи”⁸⁹.

“Вином налитые кувшины” — “Грузины пьют не по-нашему и удивительно крепки. <...> Вино держат в *маранах*, огромных кувшинах, зарытых в землю. Их открывают с торжественными обрядами. Недавно русский драгун, тайно отрыв таковой кувшин, упал в него и утонул в кахетинском вине”⁹⁰.

“я видел горные потоки” — помимо описания Терека, см., например: “...на высоком берегу реки увидел против себя крепость Гергеры. Три потока с шумом и пеной низвергались с высокого берега”⁹¹.

“я видел бури взор жестокий” — “Урядник предсказывал мне бурю и советовал остаться ночевать, но я хотел непременно в тот же день достигнуть Гумров. <...> Но дождь стал накрапывать и шел все крупнее и чаще. <...> Я затянул ремни моей бурки, надел башлык на картуз и поручил себя провидению. Прошло более двух часов. Дождь не переставал. Вода ручьями лилась с моей отяжелевшей бурки и с башлыка, напитанного дождем. Наконец

⁸⁶ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 416.

⁸⁷ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 425.

⁸⁸ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 419.

⁸⁹ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 417.

⁹⁰ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 431-432.

⁹¹ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 434.

холодная струя начала пробираться мне за галстук, и вскоре дождь промочил меня до последней нитки.”⁹².

“и ветер мирный и высокий” — “Мы стали подыматься на горы, между тем дождь перестал и тучи рассеялись. До Гумров оставалось верст десять. Ветер, дуя на свободе, был так силен, что в четверть часа высушил меня совершенно. Я не думал избежать горячки”⁹³.

“и смерти час напрасный” — см. выше описание эпизодов, связанных в “Путешествии...” с темой смерти.

Итак, как мы видим, строфу №1 можно прочесть как своеобразный, но не такой уж и вольный перевод некоторых эпизодов из “Путешествия в Арзрум”. Этот же пушкинский текст мог подсказать и другие семантические ходы: игру с путешественником / всадником и двойной идентификацией — всадник / поэт. Кроме того, важную роль в стихотворении Введенского играют животные, упоминавшиеся у Пушкина: “...орлы сидят на кочках, означающих большую дорогу, как будто на страже, и гордо смотрят на путешественников”⁹⁴; “Орлы, спутники войск, поднялись над горою, с высоты высматривая себе добычу”⁹⁵ (ср. роль птиц у Введенского); “по тучным пастбищам ‘Кобылиц неукротимых / Гордо ходят табуны’”⁹⁶ (ср. со строками “и пляшут сумрачные кони / в руке травы державной”).

Наконец, есть еще одна особенность, объединяющая эти тексты. Ю.Н. Тынянов обратил внимание на “главную стилистическую” черту “Путешествия”: “автор как бы отказывается судить о иерархии описываемых предметов и событий, о том, что важно и что не важно, в итоге чего получается искажение перспективы”, когда “о преследовании кур рассказывается тем же тоном, что и о любой военной операции”⁹⁷. Думается, этот прием в некоторых случаях может приводить не только к остраненному взгляду, но и к комическому эффекту (при том что в “Путешествии...” есть несколько очевидно ироничных эпизодов). Чередование серьезного и несерьезного в рамках отмененной иерархии вещей отчасти напоминает и устройство “Элегии”.

Кроме того, в “Элегии”, вероятно, отражается еще одна важная составляющая “Путешествия в Арзрум” — авторские рисунки⁹⁸. В их числе есть два рисунка, которые можно

⁹² Пушкин А.С. Указ. соч. С. 437.

⁹³ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 437.

⁹⁴ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 417.

⁹⁵ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 443.

⁹⁶ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 417.

⁹⁷ Тынянов Ю.Н. О “Путешествии в Арзрум”... С. 202-203.

⁹⁸ О возможных живописных претекстах “Элегии” см. в статье Бутова и Ладенковой. Указ. соч. С. 112, 115.

напрямую связать с сюжетным развитием стихотворения Введенского. Во-первых, Пушкин изобразил самого себя — поэта — “верхом, в бурке, с пикой в руке”⁹⁹ (илл. 1):



илл. 1¹⁰⁰

По словам А. Эфроса, этот рисунок — “явная иллюстрация к рассказу Пушкина о его участии в схватке с турками 14 июля 1829 года, о которой очевидец повествует: ‘Пушкин, схватив пикую после одного из убитых казаков, устремился против неприятельских всадников... Донцы наши были чрезвычайно изумлены, увидев перед собой незнакомого героя в круглой шляпе и бурке’”¹⁰¹.

На втором важном для “Элегии” рисунке — запряженный конь без седока скачет на фоне гор¹⁰² (илл. 2):

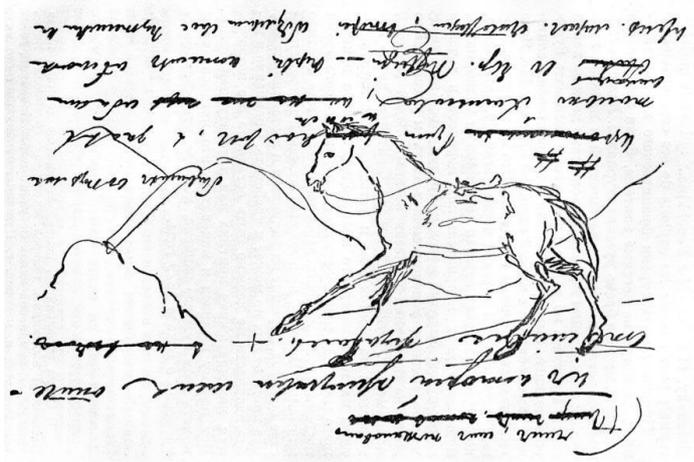
⁹⁹ Эфрос А.М. Автопортреты Пушкина. М.: Гослитмузей, 1945. С. 139.

¹⁰⁰ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 449.

¹⁰¹ Эфрос А.М. Указ. соч. С. 139. Аналогичный автопортрет, но без военного обмундирования, встречается и в более ранней рукописи Пушкина: “Элегические рисунки карандашом на листе <...>, сделанные в черновиках XXVI строфы пятой главы ‘Онегина’ в конце июля 1826 года, изображают мемориальный портрет Амалии Ризнич, весть о смерти которой дошла в Михайловское 26 июля, а рядом автопортрет Пушкина, нарисовавшего себя верхом на лошади” (Эфрос А.М. Указ. соч. С. 120).

Если отвлекаться от автопортретов, то можно вспомнить и рисунок, иллюстрирующий стихотворение “Жил на свете рыцарь бедный...”, на котором рыцарь едет на коне. Рисунок и краткий комментарий к нему см.: Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина. М., 1980. С. 76-78.

¹⁰² Пушкин А.С. Указ. соч. С. 413.



илл. 2

В этих двух рисунках как бы воспроизводятся мизансцены “Элегии”: лирический герой (“поэт и всадник бедный”) скачет навстречу смерти, а в какой-то момент, видимо, падает с коня, и “стремя” остается “пустым”¹⁰³.

Похожее изображение коня без всадника относится к черновикам “Кавказского пленника”¹⁰⁴, что, наверное, позволяет говорить об отдельно интересном для Пушкина образе (илл. 3):



илл. 3

Таким образом, “Путешествие в Арзрум” оказывается важным и своим “иллюстративным” рядом, который, с нашей точки зрения, отражается в “Элегии”.

При значимости “Путешествия...” некоторые сопоставления с кавказскими стихами Пушкина становятся необязательными. Так, по мысли О.А. Лекманова, “взгляд на

¹⁰³ Косвенным подтверждением закрепления за Пушкиным образа “поэта на коне” служит стихотворение Л. Аронсона “А.С. Пушкин” (“Поле снега, солнцеснег...”; 1968), в начале которого собраны характерные образы: “Поле снега. Солнцеснег. / Бесконечный след телеги. / Пушкин скачет на коне / на пленэр своих элегий” (Аронзон Л. Собр. произведений: В 2 т. СПб., 2006. Т. 1. С. 148). Впрочем, эти строки, возможно, навеяны “Элегией” (Там же. С. 448).

¹⁰⁴ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 95.

стихотворение Введенского сквозь “магический кристалл” пушкинской поэзии позволяет и в первых его строках разглядеть пейзаж, сходный с тем, что был набросан в одном из элегических шедевров Пушкина (“На холмах Грузии лежит ночная мгла; / Шумит Арагва предо мною...” у Пушкина — “Осматривая гор вершины / <...> / Я видел темные потоки” у Введенского)¹⁰⁵. Не оспаривая важность этого наблюдения, отметим, что те же пейзажные элементы встерчаются и в “Путешествии...”, и — вне экзотического антуража — в элегической традиции в целом.

Последнее замечание, разумеется, применимо и к нашим наблюдениям о связи “Элегии” и “Путешествия в Арзрум”: некоторые отмеченные переключки встречались и в чисто элегическом контексте.

Конечно, “ориентальные” тексты русской литературы не исчерпываются пушкинскими стихами и его “Путешествием...”. При внимательном рассмотрении, вероятно, мы могли бы найти переключки с кавказской поэзией Лермонтова и его романом “Герой нашего времени”. Мы бы хотели обратить внимание, как кажется, на более неожиданный для сопоставления с “Элегией” текст, а именно — на “Казаков” Л.Н. Толстого.

Повесть о жизни юнкера Оленина в казачьей станице в развороте нашей темы интересна, прежде всего, руссоистским противопоставлением естественной и искусственной жизни. Но сначала необходимо напомнить, что пейзажи в “Казаках” ожидаемо включают в себя уже известный набор — Терек и горы. Так, “коричневый” Терек течет “мутно и быстро”, а описание гор, предваренное тревогой героя, что горы — “выдумка”, дано как яркое эстетическое впечатление:

Вдруг он увидел <...> чисто-белые громады с их нежными очертаниями и причудливую, отчетливую воздушную линию их вершин и далекого неба. <...> На быстром движении тройки по ровной дороге горы, казалось, бежали по горизонту, блестя на восходящем солнце своими розоватыми вершинами¹⁰⁶.

Впрочем, описательный ряд, который можно было бы соотнести с начальными строками “Элегии”, встречается редко и скорее в ироническом ключе: “Все мечты о будущем соединялись с образами Амалат-беков, черкешенок, гор, обрывов, страшных потоков и опасностей”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Лекманов О.А. Указ. соч. В статье цитируется другой вариант текста — “темные”, а не “горные” потоки. В нашей статье мы опираемся на текстологию “Элегии”, представленную в двухтомнике Введенского, а не в последнем издании его произведений под ред. А. Герасимовой.

¹⁰⁶ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978-1985. Т. 3. С. 162.

¹⁰⁷ Там же. С. 159.

В “Казаках”, как и в “Путешествии в Арзрум”, присутствует постоянная память о смерти, поскольку станице угрожают набеги чеченцев. Но несмотря на то, что эта опасность играет большую роль в сюжете (казак Лукашка, соперник Оленина, оказывается жертвой одного из подобных набегов), она видится гораздо менее существенным фактором действительности, чем возможность любви.

Важным поводом для сравнения “Казаков” и “Элегии” служит отношение главного героя к себе, казакам и окружающему миру. Оленин, оказавшись в чуждой для светского человека среде, ощущает свое нравственное несовершенство и острую тоску по естественной жизни. Он вспоминает свою городскую жизнь как нечто тусклое и пустое, принесшее ему только “стыд и горе” (“И он стал вспоминать свою прошедшую жизнь, и ему стало гадко на самого себя”¹⁰⁸), тогда как опыт в казачьей станице связывается в его сознании с пониманием любви, счастья, а также — на этом фоне — своей личностной ничтожности. Опыт осуждения прежней городской жизни соотносится с “Элегией”, в которой противопоставление человеческого и природного начал играет едва ли не ключевую роль. Мир людей связывается с замкнутым городским (квартирным) пространством (“Где лес глядит в поля просторы, / <...> а мы глядим в окно без шторы”), и он явно проигрывает естественному миру и свободным просторам из строф №1 и №2.

Хотя герои обоих произведений демонстрируют желание слиться с природным началом, очевидно, что под этим они подразумевают совершенно разные вещи. Тем не менее, в некоторой точке их рассуждения сходятся. Строчка “Я с завистью гляжу на зверя” резонирует с мыслями Оленина: “И ему ясно стало, что он нисколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто такой же комар, или такой же фазан или олень, как те, которые живут теперь вокруг него”¹⁰⁹. Впрочем, “радикализм” героя Введенского исходит из девальвации всех возможных ценностей и полной разочарованности в себе и в сообществе людей, так что “зависть” к “зверю” оказывается не риторикой, а настоящим горем по несбыточному выходу: быть зверем значит не быть человеком с его “мыслями и делами”. Совсем не так устроено сознание Оленина, который не довольствуется констатацией своего перехода в более естественное состояние, а хочет искать в нем смысл и счастье: “Все надо жить, надо быть счастливым; потому что я только одного желаю — счастья. Все равно, что бы я ни был: такой же зверь, как и все, на котором трава вырастет, и больше

¹⁰⁸ Там же. С. 227.

¹⁰⁹ Там же. С. 227.

ничего, или я рамка, в которой вставилась часть единого божества — все-таки надо жить наилучшим образом”¹¹⁰.

Смысл существования для героя Толстого воплощается во впервые вспыхнувшей настоящей любви к женщине; именно в соотношении с этим чувством на протяжении повести меняется его самоощущение. В “Элегии” же идея любви как высшей ценности сразу лишается всякой жизнеспособности, поскольку любовь в тексте присутствует только в физическом изводе, который, в свою очередь, не приносит радости: “И в женском теле непристойном / отрады не нашли мы”.

В “Казаках” “кавказская” тема осложнена напряженной внутренней рефлексией, работающей, в первую очередь, на противопоставление себя, испорченного человека, более естественным существам и природе в целом¹¹¹. Это важно для мотивации перехода от кавказских (и/или элегических) пейзажных образов к длинной монологизированной части “Элегии”, в которой раскрывается конфликт с естественностью и обнаруживается глубина самоосуждения, в котором совсем не остается спасительных координат.

Наконец, третий пласт претекстов “Элегии” — это медитативная лирика конца XVIII — начала XIX в. Ее образы и метафоры настолько отчетливо просматриваются, что некоторые исследователи склонны полностью интерпретировать “Элегию” Введенского через то или иное хрестоматийное произведение “о жизни и смерти”. В этом же кластере претекстов мы будем рассматривать и другие канонические шедевры русской литературы, которые нельзя узко охарактеризовать как “философские” или “медитативные”.

Довольно часто “Элегия” сопоставляется с лирикой Державина¹¹², и для этого, действительно, есть много оснований. К. Ичин, автор самой полной статьи о системе претекстов “Элегии”¹¹³, находит связь с философской одой “На смерть князя Мещерского” и со стихотворением “Лебедь” (через образ “плещущих крылами” “лебедей”). Ода “На смерть князя

¹¹⁰ Там же. С. 227.

¹¹¹ См. замечание Донны Орвин: “Казаки слишком естественны для него <Оленина>” (*Орвин Д.* Искусство и мысль Толстого. 1847-1880. СПб., 2006. С. 107).

¹¹² Помимо сопоставлений с философской лирикой, существует достаточно сомнительная догадка С.Г. Павлова о связи “Элегии” с одой Державина “Водопад”. Исследователь предполагает, что стихотворение Введенского — это сознательный ответ Державину. Главными доказательствами служат пересечения в пейзажных образах, а также спрятанные в тексте “Элегии” анаграммы фамилии “Державин”. *Павлов С.Г.* Диалог эпох: Державин — А.И. Введенский // Текст: Узоры ковра : Науч. метод. семинар “TEXTUS”. СПб.; Ставрополь, 1999. — Вып. 4. Ч. 1. С. 68-72. Кроме того, обратим внимание на статью В. Мароши ““Ласточка” Г.Р. Державина как метатекст поэзии А. Введенского”. “Ласточка” Державина, в целом, по смыслу довольно далекая от “Элегии”, могла индуцировать появление слова “косицы” (“Сизы расправя косицы, / Ты новое солнце поешь”). Мароши также отмечает, что рифма “птицы/косицы” становится устойчивой в поэзии Введенского: *Мароши В.* ““Ласточка” Г.Р. Державина как метатекст поэзии А. Введенского” // Поэт Александр Введенский. Белград-Москва: Гилея, 2006. С. 160-161.

¹¹³ *Ичин К.* Заметки к разбору “Элегии” А. Введенского // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 50. Wien, 2002. P. 217-227.

Мещерского” кажется особенно важной для текста Введенского, поскольку в ней актуализируется сближение пира и смерти (“Где стол был яств, там гроб стоит...”), а в заглавии присутствует сочетание “на смерть”, дважды повторенное в предпоследней строчке “Элегии”¹¹⁴. Впрочем, распространенная традиция стихов “на смерть” размывает ценность последнего замечания.

Самой напрашивающейся ассоциацией представляется “грифельная ода”. Строки Введенского “и даже музыки гуденье / не избежит пучины”, отменяющие вечность произведений искусства, кажутся парафразом заключительных строк стихотворения Державина: “А если что и остаётся / Чрез звуки лиры и трубы, / То вечности жерлом пожрется / И общей не уйдёт судьбы”¹¹⁵.

Другой автор, которого единогласно вспоминают в связи с медитативным планом “Элегии”, — это Лермонтов. В статье 1982 года А. Стоун-Нахимовски отмечает родство стихотворения с “Думой” Лермонтова (в первую очередь, через местоимение “мы”, обозначающее, что авторами проводится обобщение о себе и современниках)¹¹⁶. Эту убедительную догадку развивает К. Ичин, соотнося тему обоих стихотворений с “Философическим письмом” Чаадаева¹¹⁷, а также предполагая возможный диалог Введенского с наследником Чаадаева — Вл. Соловьевым¹¹⁸.

Больше всего в философско-медитативной перспективе написано, разумеется, о пушкинском плане “Элегии”. Прежде всего, исследователи ассоциируют стихотворение Введенского с “Телегой жизни” (к этому сравнению подталкивает эпитафия и общий для двух

¹¹⁴ Там же. Р. 225. Прим. 29.

¹¹⁵ Это наблюдение, возможно, в силу его очевидности, не высказывалось в вышеупомянутых статьях. Оно зафиксировано в публикации: *Машевский А.Г.* Чинари-обэриуты // Первое сентября. Литература. №16 (640), 2005. URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200501609> (06.06.2016).

¹¹⁶ A. Stone-Nakhimovsky, *Laughter in the Void. An introduction to the writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii* // Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 5, Wien 1982. P. 160-165.

¹¹⁷ *Ичин К.* Указ. соч. С. 222.

¹¹⁸ С точки зрения Ичин, для “Элегии” значимы два стихотворения В. Соловьева — “Три подвига” и “Панмонголизм”. Если в “Трех подвигах” провозглашается победа певца-Орфея над смертью: “Но воспрянь! Душой недужной / Не склоняйся пред судьбой, / Беззащитный, безоружный, / Смерть зови на смертный бой! <...> И владыка смерти бледной / Эвридику отдает” (*Соловьев В.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 70-71 (Б-ка поэта)). По мысли исследовательницы, в “Элегии” полемически переосмысляются эти строки (“смерть зови на смертный бой” — “вступает в бой неравный”). Ичин полагает, что строчки “В рог победный не зови — / Скоро, скоро тризной станет / Праздник счастья и любви” (Там же. С. 70) соотносится со строчкой “в рог не трубят победный” и в целом отсылают к важному для “Элегии” образу тризны. С нашей точки зрения, это сопоставление нельзя признать убедительным. Оснований для сравнения стихотворения “Панмонголизм” с “Элегией” мы также не усматриваем.

В этот же цитатный план, по мнению Ичин, вписываются некоторые произведения Д.С. Мережковского. Исследовательница подробно разбирает возможную мотивную связь “Элегии” со стихотворением “Парки”, хотя сближения (главное из которых — ассоциативное отождествление Парок с “божественными птицами” как вестниками высшей воли) кажутся недостаточно убедительными. *Ичин К.* Указ соч. С. 223-224.

произведений круг бытийных вопросов)¹¹⁹. Напрашивается и сходство с “Пиром во время чумы”, которое Ичин отмечает, но не рассматривает подробно¹²⁰, указывая только на два совпадения, впрочем, очень существенных: мотив пиршества и появление в трагедии “телеги смерти” (“Едет телега, наполненная мертвыми телами”). Можно, однако, более полно охарактеризовать пересечения с “Пиром во время чумы”, главным образом, с текстом в тексте – “Гимном Чуме” Вальсингама:

*Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы¹²¹.*

Похожее перечисление мы видим у Введенского: “я видел темные потоки, / я видел бури взор жестокий / и ветер мирный и высокий / и смерти час напрасный”. В обеих строфах название природных явлений приводит к упоминанию смерти / Чумы, причем в “Элегии” отчасти повторяется логика перечисления ситуаций: “бой” с “разъяренным океаном” — “с морской волнуемой влагой / вступает в бой неравный”¹²². Отметим так же, что “океан” и “аравийский” ураган (в пустыне) откликаются в строках “В морском прибое беспокойном / в песке пустынном и нестройном”. Наконец, оба текста заканчиваются, соответственно, воспеванием смерти (“на смерть, на смерть держи равнение...” / “...быть может, полное Чумы!”).

Строки “Мы все воспримем как паденье / и день и тень и сновиденье / и даже музыки гуденье / не избежит пучины” приближаются к основной теме “Пира во время чумы” — радостям жизни в постоянном соотношении со смертью. А строки — “беспечную забыли трезвость / воспели смерть, воспели мерзость, / воспоминанье мним как дерзость, / за то мы и палимы” — фактически воспроизводят сюжет пьесы: герои на фоне всеобщего траура по жертвам чумы предпочитают забыться “новостью сих бешеных веселий и благодатным ядом этой чаши”, Председатель праздника воспекает Чуму (“мерзость”, “смерть”)¹²³ и пытается уйти от воспоминаний, заклиная священника не напоминать ему об умершей матери и

¹¹⁹ Там же. С. 225; Лекманов О.А. Указ. соч.

¹²⁰ Там же. С. 227.

¹²¹ Пушкин А.С. Собр. соч. Т. 4. С. 378.

¹²² Лекманов (Лекманов О. Указ. соч.) предполагает, что эти строки восходят к “Сказке о царе Салтане” (“Море вздуется бурливо, / Закипит, подымет вой, / Хлынет на берег пустой, / Расплеснется в скором беге — / И останутся на бреге / Тридцать три богатыря...”; Пушкин... Собр. соч. Т. 3. С. 325).

¹²³ Ичин тоже замечает эту параллель и даже называет “Элегию” “весьма странным, но все-таки гимном к смерти”. Ичин К. Указ. соч. С. 227.

возлюбленной (“...оставить / В гробу навек умолкнувшее имя!”). Он, мучаясь и сомневаясь, выбирает нечестивую, по мнению священника, жизнь, которая сулит ему ад после смерти (“...признаю усилья / Меня спасти... старик, иди же с миром”).

Упоминание сумасшествия (женский крик: “Он сумасшедший!”) откликается в строке “сходить с ума не надо”, а строчки “и девы-розы пьем дыханье — / быть может... полное Чумы!” тоже как будто находят своеобразное отражение в тексте “Элегии”: “вдыхая воздух музыкальный, вдыхаешь ты и тленье”, “и в женском теле непристойном отрады не нашли мы”. Вспомним, что Вальсингам – поэт, и тогда финальное обращение “поэт и всадник бедный” и строка о вдохновении, которое “приходит на мгновенье” (“прошедшей ночью... мне странная нашла охота к рифмам впервые в жизни”) соотносятся именно с этим героем, “державшим равненье” на чумную смерть.

Обратимся к более локальным сопоставлениям. В стихотворении “19 октября 1827 г.” обнаруживается примечательное лексическое совпадение с “Элегией” Введенского: “...И в бурях, и в житейском горе, / В краю чужом, в пустынном море / И в мрачных пропастях земли!”¹²⁴. В перечислении присутствуют “буря” (ср. “бури взор”), “пустынное море”, как бы распавшееся “сигнальными” словами на две строки — “В морском прибое беспокойном, / в песке пустынном и нестройном”, а также “мрачные пропасти”, которые можно при желании связать с “пучиной”.

Строку “сходить с ума не надо” без подключения литературных ассоциаций можно осмыслить как не вполне ясную реплику или совет со стороны. Однако в свете пушкинских произведений она оказывается связанной с двумя хрестоматийными текстами. Прежде всего, это стихотворение “Не дай мне Бог сойти с ума”¹²⁵ (1833), в котором лирический герой от ужаса перед лечебницей останавливает свою восторженную фантазию о романтическом безумии. Угрожающий образ психбольницы просматривается в строках “Элегии” о “божественных птицах”¹²⁶ в “халатах”. Именно эта строфа заканчивается фразой “сходить с

¹²⁴ Пушкин. Собр. соч. Т. 2. С. 189.

¹²⁵ Его вспоминает в конце статьи Ичин, но не проводит подробного сопоставления. Помимо этого, исследовательница видит среди претекстов “Элегии” и другие медитативные стихотворения Пушкина: “Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы”, “Дар напрасный, дар случайный...”, “Осень” (обращая внимание на строчку “Куда ж нам плыть?..”). В целом, подобие здесь основано лишь на топике бытийных вопросов. Более важным кажется локальное замечание Ичин о том, что в “Элегии” обыгрывается словосочетание “дар напрасный” (ср. “смерти час напрасный”) и строчка “сердце пусто, празден ум” (“в пустом сомненье сердце прячем”). Ичин К. Указ соч. С. 227.

¹²⁶ Смертоносные “божественные птицы”, блестящие металлическим блеском (“халаты их блестят как спицы”), и, вероятно, отождествляемые также с “медными орлами”, заставляют вспомнить пушкинскую “Сказку о золотом петушке”. В ней металлическая птица убивает царя Дадона: “И в глазах у всей столицы / Петушок спорхнул со спицы, / К колеснице полетел / И царю на темя сел, / Встрепенулся, клонул в темя / И взвился...” (Пушкин. Собр. соч. Т. 3. С. 366). Заметим, кроме того, лексические совпадения: “блестят как спицы” и “спорхнул со спицы”; слово

ума не надо”: некто, говорящий со стороны, пытается своей репликой остановить надвигающееся безумие.

Другой фрагмент, с которым интересно сопоставить обсуждаемую строчку, — это строки “Евгения Онегина”, в которых поэтическое творчество, сумасшествие и смерть даны через запятую — как возможные следствия несчастной любви: “И он не сделался поэтом, / Не умер, не сошел с ума” (8, XXXIX). Сближение этих трех понятий (или событий) — актуально для мотивов и сюжета “Элегии”. Впрочем, если у Пушкина они представлены как варианты, ни один из которых не оправдался, то в стихотворении Введенского смерть, сумасшествие и поэзия присутствуют как бы одновременно и во взаимосвязи: смерть не отменяет вдохновение, а наоборот, провоцирует его, тогда как само движение к смерти сопровождается давно назревающим ощущением потери рассудка (“умов произошла потеря”, “сходить с ума не надо”).

Наконец, нельзя обойти стороной давно отмеченную связь финала “Элегии” с “Медным всадником” и стихотворением “Жил на свете рыцарь бедный...”. Впервые она была отмечена Г.А. Левинтоном:

в строке “певец и всадник бедный” “медный всадник” сконтаминирован с “рыцарем бедным” (также играющим большую роль в семантическом контексте цикла “На поле Куликовом”) и с “бедным Евгением” — может быть, через посредство огаревской пародии “Жил на свете рыцарь модный...”, которая отразилась в блоковской трактовке “Рыцаря бедного” в одном из наиболее “фольклорных” его стихотворений — “За гробом”: “был он только литератор модный”¹²⁷.

К роли блоковского плана мы вернемся чуть ниже, а пока позволим себе порассуждать именно о пушкинских претекстах. Ассоциация с “Медным всадником”, а точнее — со словосочетанием “медный всадник” возникает в “Элегии” почти по “сигнальному” принципу: слово “всадник” в соседстве с прилагательным, кажется, почти всегда напоминает о названии пушкинской поэмы. Кроме того, прилагательное “бедный” созвучно прилагательному “медный”, которое, в свою очередь, появляется в финале стихов Введенского несколькими строками раньше — “совместно с *медными* орлами”. Все эти лексические особенности вызывают в памяти текст Пушкина.

По тому же принципу возникает ассоциация со стихотворением “Жил на свете рыцарь бедный”. В словосочетании “всадник бедный” благодаря инверсии и эпитету узнается конец первой строки пушкинского стихотворения.

же “колесница”, хотя и не присутствует в тексте “Элегии”, актуализируется по ассоциации и созвучию со словом “возница”.

¹²⁷ Введенский А.И. Собр. соч. Т. 2. С. 200.

Таким образом, в словосочетании “всадник бедный” можно совершить две различных лексических замены — существительного или прилагательного, каждая из которых будет связывать строку с пушкинским творчеством.

Вместе с тем, необходимо задаться вопросом — что дают подобного рода сближения. Думается, что их возникновение в каком-то смысле парадоксально: читатель, несомненно, вспоминает эти пушкинские слова, но это никак не влияет на смысл “Элегии”. В самом деле, образная структура, мотивная система и проблематика пушкинских текстов, даже отчасти сближаясь с “Элегией”, не встраиваются в ее смысловое развитие, то есть не способствуют более глубокому пониманию стихотворения. Иными словами, эти претексты относятся только к ассоциативному плану стихотворения и в данном случае в большей степени провоцируются языком. Если же считать, что тексты сближаются на смысловом уровне, то мы, например, должны были бы отметить, что герой “Элегии” напоминает героя “Медного всадника” (а значит, его ждет гибель в трагическом конфликте человека и государственности) или же отметить, что вслед за пушкинским “рыцарем бедным” герой “Элегии” — “духом смелый и прямой” — одержим религиозным экстазом. Подобного рода сближения избыточны и крайне индивидуальны (так, например, другому читателю может показаться, что названный “всадником бедным” герой “Элегии”, как и “бедный” Евгений, сходит с ума). Таким образом, “Элегия” провоцирует читателя соотнести стихотворение с пушкинскими текстами, однако само это сопоставление ничего не объясняет, хотя и позволяет читателю погрузиться в собственные литературные ассоциации.

В этой части работы мы касались, в основном, произведений XIX в., однако многие исследовательские ассоциации распространяются и на тексты древнерусской литературы¹²⁸, и на стихи XX в. (в основном, вспоминают символистов: уже было сказано об отмеченных К. Ичин возможных связях “Элегии” с творчеством В. Соловьева и Д. Мережковского). Следует остановиться на наблюдении Г.А. Левинтона о параллелях со “Словом о полку Игореве”, опосредованных, по его мнению, лирикой А. Блока. Строки “Не плещут лебеди крылами / над пиршественными столами, / совместно с медными орлами / в рог не трубят победный” —

...воспроизводят образность, во-первых, “Слова о полку Игореве” (“Встала Обида въ силахъ Дажь-Божя внука, вступила девою на землю Трояню, всплескала лебедиными крылы на синемъ

¹²⁸ Буров и Ладенкова пишут о сходстве эпиграфа “Элегии” с началом “Поучения Владимира Мономаха”: “Сидя на санях, помыслил я в душе своей и воздал хвалу Богу, который меня до этих дней, грешного, сохранил”. Буквально воспринятые, слова “сидя на санях” соответствуют фразе “ехал на телеге я”, хотя на самом деле они имеют переносное значение — “в старости” / “перед смертью”, — которое удачно вписывает эту ассоциацию в контекст “Элегии” — предсмертного монолога. Буров С.Г., Ладенкова Л.С. Указ. соч. С. 117.

море у Дону, плещучи, у буди жирня времена”); во-вторых, к тому же “Слову” восходящую образность “На поле Куликовом” Блока (“Над вражьим станом, как бывало, / И плеск, и трубы лебедей”), “Лебединый плеск”, связанный с фольклорной и военной топикой (отметим употребление глагола плескать в переводе “Слова” А. Майкова), совмещен с былинной ролью лебедя (лебеди) как блюда за княжеским столом (ср. и былинную тему охоты на лебедя, и соответствующую брачную символику, отраженную, в частности, в пушкинской “Сказке о царе Салтане”, ср. брачную тематику, связанную с лебедем, и в “На поле Куликовом”, и, прежде всего, в “Песни судьбы” Блока)¹²⁹.

¹²⁹ Введенский А. Полн. собр. произведений... Т. 2. С. 199.

Соображения о связи этого четверостишия “Элегии” с древнерусской образностью кажутся совершенно справедливыми. Именно воспоминание о “роли лебеда <...> как блюда” помогает осмыслить появление “лебедей” в стихотворении и формирует в сознании читателя образ пира¹³⁰. Представляется настолько же убедительной догадка о цитатной природе фразы “не плещут лебеди крылами”, поскольку употребление этого глагола в сочетании с “лебедиными крыльями”, видимо, всегда отсылает к соответствующему выражению из “Слову о полку...”¹³¹. Возможно, уместно также предположение, что “соединение лебедей с орлами” “восходит к “Слову о полку” и Блоку (“Орлий клекот над татарским станом”)”. В цикле “На поле Куликовом” сближаются “орлий клекот” и “крики лебедей” — образы, взятые из “Слова...”. Можно добавить, что и в “Слове...”, и в этом же (№5) стихотворении цикла появляются угрожающие птицы¹³², которых можно сопоставить с “божественными птицами”

¹³⁰ Впрочем, некоторые идеи Левинтона кажутся неправомерными. Вместе с поиском источников глагола “трубить” ученый делает выводы о “брачных ассоциациях”, которое несет это слово в фольклоре и в сочинениях Блока. Однако очевидно, что это совершенно лишний семантический путь, не находящий в “Элегии” никаких подтверждений или отголосков. *Введенский А.* Указ. соч. С. 199.

¹³¹ Ср. пересказ Карамзина “Далее грозно воют звери и кричат вороны; гуси и лебеди плещут крылами по реке Непрядве и предвещают грозу необычайную” (Н. М. Карамзин. История государства Российского: Том 5 (1809-1820); “И он топаёт тонкой ногой и смотрит сухими глазами, которые в очках кажутся Сашке громадными: — Пляши! Потому что встала обида. Встала обида, вступила девою на землю — и вот уже пошла плескать лебедиными крылами. Вот она плещет на синем море. Поют копыя в желтой стране, называемой Персия. — Полно, — говорит Грибоедов Сашке, — ты, кажется, с ума сошел” (Ю.Н. Тынянов “Смерть Вазир-Мухтара”, 1928).

¹³² В качестве необязательной ассоциации можно вспомнить еще и вскормленных Аресом Стимфалийских птиц из древнегреческих мифов о Геракле. Согласно мифу, у них были медные клювы, когти и крылья, а сражались они, пуская свои перья, как стрелы. Гераклу удалось победить их с помощью шума тимпанов, данных ему Афиной.

Возможно, образ “медных орлов” возник и благодаря реальному визуальному источнику. Так, на одной из гор Пятигорска был установлен железный орел. Сохранилась открытка начала века, на которой этот орел изображен (*илл. 4*). Вполне закономерно предположить, что Введенский в “Элегии” обыгрывает этот памятник.

из “Элегии”: “Уже гибели его ожидают птицы по дубравам...”; “И, крутя круги, ночные птицы / Реяли вдали”.

По всей видимости, произведения Блока несут в этой литературной цепочке исключительно служебную роль (самые интересные в отношении “Элегии” строчки “Над вражьем станом, как бывало, / И плеск и трубы лебедей” из пятого стихотворения цикла “На поле Куликовом” представляют собой измененную цитату из “Слова о полку...”). Внимание к блоковскому посредничеству важно только потому, что невозможно точно определить актуальность “Слова о полку...” в литературном кругозоре Введенского. Его интерес к творчеству Блока, в свою очередь, не вызывает сомнений и подтверждается биографическими свидетельствами¹³³.

Если продолжать разговор о влиянии модернистской литературы, то необходимо остановиться на стихах Ф. Сологуба. Хотя влияние старшего символиста на поэзию Введенского требует дальнейшего изучения, предварительно мы можем обратить внимание на один текст, важный для интертекстуального плана “Элегии”. Известное стихотворение Сологуба “Мы — плененные звери...” (1905) посвящено сообществу людей, изнывающих от однообразности своей жизни и не способных ничего изменить. В фокусе внимания текста — моральное осуждение, произнесенное от лица одного из членов этого сообщества: “Если сердце преданиям верно, / Утешаясь лаем, мы лаем. / Что в зверинце зловонно и скверно, / Мы



илл. 4

¹³³ Кобринский А.А., Мейлах М.Б. Введенский и Блок: материалы к поэтической предыстории ОБЭРИУ // А. Блок и русский символизм: проблемы текста и жанра. Блоковский сборник Х. Тарту: Ученые записки Тартуского государственного университета, 1990. С. 74-75.

забыли давно, мы не знаем. // К повторениям сердце привычно, — / Однозвучно и скучно кукуем. / Все в зверинце безлично, обычно, / Мы о воле давно не тоскуем”¹³⁴. Вполне вероятно, что, создавая свой вариант самоосуждения сообщества людей, Введенский помнил об этих хрестоматийных стихах. Здесь же стоит отметить, что если у Сологуба это пассивное и гнетущее однообразное состояние связывается с животным началом (“зверинец”, “лаем”, “мы — <...> звери”), то у Введенского природная сущность “зверя”, органичного и лишённого рефлексии создания, является своего рода идеалом (“я с завистью гляжу на зверя”)¹³⁵.

Наконец, говоря о частных рефлексах модернистской поэзии, нужно отметить сходство словосочетания “цветок несчастья” с названием сборника Ш. Бодлера “Цветы зла” и близость строчки “воспели смерть, воспели мерзость” к содержанию и поэтической установке бодлеровской поэзии. В связи с этой системой эстетических координат можно вспомнить стихотворение Мандельштама “Концерт на вокзале” (1921), в котором описывается “запах роз в гниющих парниках” и, помимо этого, устанавливается связь музыки со смертью: “...На тризне милой тени / В последний раз нам музыка звучит!”¹³⁶. Это переключается с ситуацией смертного пира в “Элегии” и в то же время со строчками: “и даже музыки гуденье / не избежит пучины”.

Несмотря на важность вышеназванных соображений, кажется, что текст Введенского больше связан с литературой XIX в., а ассоциации с произведениями других эпох трудно отнести к первоочередным. Самое веское — лексическое — сопоставление с литературой не девятнадцатого столетия касается только “Слова о полку...”, остальные же сближения можно назвать факультативными.

Наконец, помня об ироничном плане “Элегии”, мы не можем не предположить, что для стихотворения был важен еще один визуальный претекст, который кажется сниженным в контексте высокой литературной традиции. Речь идет о дизайне упаковки папирос “Казбек” (илл. 5):

¹³⁴ Сологуб Ф. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и прим. М.И. Дикман. СПб., 2000. С. 313 (Новая 6-ка поэта).

¹³⁵ Другим важным для “Элегии” стихотворением Сологуба можно считать его предсмертные стихи “Подыши еще немного...” (июль 1927), полными предощущения смерти. Однако открытым остается вопрос, могло ли это стихотворение быть известным Введенскому: согласно комментарию, впервые оно было опубликовано в 1951 году (Там же. С. 633).

¹³⁶ Мандельштам О.Э. Полное собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2009-2011. Т. 1. С. 121.



илл. 5

Одинокий всадник, скачущий на фоне снежных гор, очевидные кавказские коннотации – все это перекликается с сюжетом “Элегии”. Этот визуальный претекст, если он, в самом деле, актуален для стихотворения Введенского, работает на ироничный план текста.

Завершив анализ претекстов (их список, вероятно, может быть расширен), мы бы хотели обратиться к их функции и привести ряд соображений, подробную разработку которых мы оставим для другой работы.

Едва ли существуют художественные произведения, которые не были бы связаны — в большей или меньшей степени — с литературной традицией. Вместе с тем, только несамостоятельные вторичные тексты исчерпываются смыслом претекстов. Именно поэтому они и классифицируются как вторичные, и все ограничивается установлением их генезиса. Однако когда мы имеем дело со сколько-нибудь значимым литературным произведением, мы практически никогда не можем свести его специфику к суммарному влиянию других произведений. Текст, прежде всего, сообщает нечто читателю, иногда при этом отчетливо используя образы, язык, микросюжеты других текстов. Проблема, однако, заключается в том, как трактовать такие интертекстуальные связи.

Если мы занимаемся исторической поэтикой или изучением рефлексов тех или иных произведений, мы легко можем ограничиться констатацией: “Путешествие в Арзрум”, пушкинские стихи и поэмы отразились в таких-то произведениях и, в частности, в “Элегии” Введенского. В данном случае нас будет интересовать история трансформации тех или иных

образов и мотивов в едином пространстве русской литературы, которая при таком подходе понимается как (потенциально) исчисляемая сумма текстов, составляющих традицию и саму литературу. Здесь, вероятно, уместна аналогия с языком. Например, изучая эволюцию фонетических норм или семантики лексем, лингвисты, как правило, используют тексты как индикаторы тех или иных изменений в языковой системе. При таком подходе авторские интенции сообщить нечто в тексте уходят на второй план или не рассматриваются вовсе.

Однако когда мы начинаем рассматривать триаду автор-текст-читатель, ситуация значительно усложняется. В самом деле, допустим, нам удалось выявить в рассматриваемом тексте некоторое количество претекстов. Что они меняют в тексте? Зачем они понадобились автору? Какой эффект они производят на читателя?

Рассмотрим связку автор-текст. Если в тексте видны следы претекста, скорее всего, автор был знаком с претекстом, и этот претекст, скорее всего, произвел на его сознание определенное впечатление. Гипотетичность нашей формулировки связана с тем, что мы не всегда можем быть уверены наверняка в связанности двух текстов и, возможно, “вчитываем” в текст то, чего в нем изначально не было. В силу известных причин сложно судить и о сознании автора. Тем не менее, нам больше не из чего исходить. Итак, выявляя в тексте претексты, мы реконструируем круг чтения автора и можем восстановить литературную традицию, на которую автор ориентировался в своем тексте. Анализ “Элегии”, похоже, наглядно демонстрирует, что Введенский был большим ценителем русской поэзии и хорошо разбирался в произведениях Пушкина. Вероятно, мы можем также предположить, что смыслы “Элегии” в сознании Введенского были связаны преимущественно именно с пушкинским творчеством¹³⁷. При этом едва ли внутренняя задача поэта сводилась к тому, чтобы “зашифровать” свой текст и написать его так, чтобы его понимание было невозможно без знания литературной традиции. Реконструкция авторского сознания позволяет нам лучше понять (или смоделировать?) поэта Введенского, но эта реконструкция не всегда объясняет текст как таковой. Здесь же возникает неизбежный вопрос — должен ли читатель принимать реконструируемую филологией логику авторского сознания?

¹³⁷ Столетие пушкинской гибели, отмечавшееся в 1937 г., могло оказать влияние на актуализацию в “Элегии” всех материалов (в том числе, изобразительных), связанных с биографией и творчеством Пушкина. Значимо также и то, что Введенский отождествлял себя с Пушкиным. См. в “Разговорах” Липавского: “А.В. нашел в себе сходство с Пушкиным” (*Липавский Л.* Разговоры // Липавский. Исследование ужаса... С. 345).

Назовем также работы, в которых творчество Введенского рассматривается именно в пушкинской перспективе: *Герасимова А.* Бедный всадник, или Пушкин без головы: Реконструкция одного сна // Введенский А. Всё. М.: ОГИ, 2010. С. 662-691 (электронную версию статьи см. здесь: <http://www.umka.ru/liter/950221.html>); *Оболонец А.Б.* “...тот Пушкин был без головы” (имя “Пушкин” в текстах А.И. Введенского) // Пушкинский текст. СПб.; Ставрополь, 1999. С. 58-62; *Процин Е.Е.* “Где. Когда” — “Памятник” А. Введенского // Грехневские чтения: Сб. науч. тр. Н. Новгород, 2001. С. 133-136.

Обратимся к связке текст-читатель. При всей условности нашего гипотетического “читателя”, нельзя не задаться вопросом — может ли “Элегия” сообщить читателю нечто, если читатель не считывает большинства рассмотренных претекстов? Очевидно, что ответ будет утвердительным. Другой вопрос: что меняется в восприятии читателя, когда он обнаруживает тот или иной претекст? Прежде всего, он испытывает интеллектуальное удовольствие, связывая тексты или “угадывая” в одном произведении другое. Во-вторых, отмечая переключки “Элегии” со стихами Державина, Лермонтова, Пушкина, читатель вписывает текст в литературную традицию. “Элегия” как будто сама создает тот литературный контекст, на фоне которого ее можно (именно можно, но не обязательно) воспринимать. С нашей точки зрения, все рассмотренные претексты находятся исключительно в ассоциативном поле стихотворения, позволяя читателю напомнить самому себе классические темы, образы и тексты и получить истинное читательское удовольствие от ощущения связи между текстами. Однако на непосредственный смысл стихотворения рассмотренные претексты не влияют.

Рассмотрим случай с пушкинской “Телегой жизни”. Это стихотворение памятно ироничным сопоставлением идеи жизненного пути с перемещением на телеге в течение дня. Эпиграф “Элегии” и обращение к вознице в строфе №8 вроде бы актуализируют пушкинский текст, который подсвечивает смысл стихотворения Введенского, акцентируя метафизический характер перемещения лирического героя. Но если представить, что читатель по каким-либо причинам не вспомнил пушкинское стихотворение, для него смысл “Элегии” не станет более ущербным. В самом деле, путешествие лирического героя с самого начала воспринимается как абстрактное (грубо говоря, понятно, что это стихотворение о смысле жизни, а не о путешествии), а финал текста уж точно задает метафизическую перспективу, в свете которой становится понятно, что “Элегия” — не стихи о перемещении в пространстве. Точно так же читатель вправе не помнить об ироничной модальности “Телеги жизни”, поскольку ирония — неотъемлемый компонент всей “Элегии”.

Подобные мысленные эксперименты можно совершить по отношению ко всем рассмотренным претекстам. Можно не помнить о Толстом и увидеть в “Элегии” противопоставление естественного органичного природного мира и неестественного мира людей. Можно не помнить о “Путешествии в Арзрум” и увидеть в “Элегии” восточную образность, почувствовать предощущение смерти и обратить внимание, что герой одновременно является и путешествующим в телеге, и всадником. Можно не замечать обыгрывания элегической традиции и расслышать в “Элегии” ироничную модальность. Таким образом, с нашей точки зрения, претексты функционируют в ассоциативном поле текста, а их

смыслы либо дублируют смыслы “Элегии”, либо оказываются невостребованными (как в случае с “Медным всадником” и “Жил на свете рыцарь бедный...”, когда лексика актуализировала память об этих текстах, но сами ассоциации в смысловом плане оказались холостыми).

В случае с “Элегией” основным препятствием для понимания текста является язык стихотворения. Сначала он кажется обманчиво простым, но чем больше читатель вчитывается в текст, тем сложнее ему становится понять языковую логику и, соответственно, смысл текста. Возможно, в этот момент и включаются литературные ассоциации. Они позволяют “ухватить” и конкретизировать ускользающий смысл и мотивировать те фрагменты, которые кажутся не очень связанными. В таком аспекте претексты выполняют ту же роль, что и частотные языковые коллокации. Читатель может “подставить” их вместо того, что сказано, и сделать непонятный для себя фрагмент текста понятным. Однако именно полное сопоставление, как мы отмечали выше, в таких случаях не работает.

Впрочем, поиск претекстов может включаться и раньше, когда текст еще кажется логически стройным и ясным. Это естественное поведение читателя: наше сознание устроено так, что все воспринимаемое оно соотносит (сознательно или бессознательно) с прецедентными ситуациями / текстами / образами и т.д. По большому счету, нам просто нравится связывать один текст другим, потому что наше сознание получает когнитивное удовольствие, находя сходство или различия между текстами. Относя претексты исключительно к ассоциативному полю стихотворения, мы, кажется, размываем грань между филологическим подходом и простым читательским восприятием, в процессе которого могут возникать самые разные произвольные ассоциации, приносящие бартовское “удовольствие от текста”. В этом смысле те претексты, которые мы отмечали как необязательные или неубедительные, являются как раз такими читательскими ассоциациями, которые у нас не возникли. Понятно, что и наши наблюдения кому-то покажутся произвольными и неубедительными. Вместе с тем, мы считаем, что честнее и правильнее ограничить функционирование претекстов ассоциативным полем, чем считать их “подтекстами”, инкорпорированными в текст произведения и напрямую определяющими его смысл.

ЛИТЕРАТУРА

- Активный словарь русского языка. Том 1. А-Б / Отв. ред. Ю.Д. Апресян. М., 2014.
- Александров А., Мейлах М.* Творчество Даниила Хармса. Творчество А. Введенского // *Материалы XXII науч. студенч. конференции. Поэтика. История литературы. Лингвистика.* Тарту, 1967.
- Аронзон Л.* Собр. произведений: В 2 т. СПб., 2006.
- Бахтерев И.* Обэриутские сочинения: В 2 т. М., Гилея, 2013.
- Буров С.Г., Ладенкова Л.С.* “Элегия” А. И. Введенского: мотив смерти в заглавии и эпитафии // *Новый филологический вестник.* 2014. № 4 (31). С. 110-123.
- Вагинов К.К.* Песня слов. М.: ОГИ, 2012.
- Валиева Ю.М.* Игра в бессмыслицу // *Русская литература.* 2005. №4.
- Валиева Ю.М.* Языковая картина мира у А. Введенского // *Филологические записки.* Воронеж, 1998. Вып. 10.
- Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры. СПб., 2002.
- Введенский А.И.* Всё / Сост. и вступ. ст. А. Г. Герасимова. М.: ОГИ, 2011.
- Введенский А.* Полн. собр. произведений: В 2 т. / Сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. Т. 2. М., 1993.
- Введенский А.И.* Элегия / Вступ. ст. и публ. В. Глоцера // *Новый мир.* 1987. № 5. С. 212-214.
- Герасимова А.* Бедный всадник, или Пушкин без головы: Реконструкция одного сна // *Введенский А. Всё.* М.: ОГИ, 2010. С. 662-691 (электронную версию статьи см. здесь: <http://www.umka.ru/liter/950221.html>).
- Герасимова А.* Примечания // *Введенский А.И. Всё.* М.: ОГИ, 2010.
- Герасимова А.* Уравнение со многими неизвестными (личный язык Введенского как система знаков) // *Московский вестник.* 1990. №7. С. 192-206.
- Герштейн Э.Г.* Воспоминания. СПб., 1998.
- Грин Б.* Элегантная вселенная. М., 2005.
- Даль В.* Толковый словарь... М. — СПб., 1881.
- Десятова А.* Идеографический словарь поэтического языка А. Введенского // *Поэт Александр Введенский.* Белград, 2006.
- Десятова А.* Идеографический словарь поэтического языка А. Введенского // *Поэт Александр Введенский.* Белград, 2006. С. 17-39.

- Десятова А.* Норма и аномалия в поэтическом идеолекте Александра Введенского // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 2009. №4. С. 121-127.
- Десятова А.* Языковая норма и стереотипные формулы в поэзии А. Введенского // Стереотипы в языке, коммуникации и культуре. М., 2009. С. 301-312.
- Друскин Я.С.* Звезда бессмыслицы // "...Сборище друзей, оставленных судьбою". А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: "чинари" в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. / Сост. В.Н. Сажин. Т. 1. М.: Ладомир, 2000.
- Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.
- Ичин К.* Заметки к разбору "Элегии" А. Введенского // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 50. Wien, 2002. P. 217-227.
- Ичин К.* Теория относительности в восприятии Александра Введенского // Вопросы философии. 2011. №1. С. 106-115.
- Кобринский А.А.* "Самонаблюдение над стеной": к проблеме типологии и интерпретации некоторых языковых и речевых аномалий в поэтике обэриутов // Кобринский А.А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда. СПб., 2013.
- Кобринский А.А.* Система причинно-следственных связей в поэтике обэриутов // Кобринский А.А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб., 2013.
- Кобринский А.А., Мейлах М.Б.* Введенский и Блок: материалы к поэтической предыстории ОБЭРИУ // Блоковский сборник. Х. А. Блок и русский символизм: проблемы текста и жанра. Тарту, 1990. С. 74-75.
- Лекманов О.А.* Пушкинский канон в "Элегии" Александра Введенского // Статьи на случай: сборник к 50-летию Р.Г. Лейбова. URL: http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Lekmanov.pdf (28.05.2016).
- Липавский Л.* Исследование ужаса. М.: Ад Маргинем, 2005.
- Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста (1972) // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 2001.
- Мандельштам О.Э.* Полное собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2009-2011.
- Мароши В.* "Ласточка" Г.Р. Державина как метатекст поэзии А. Введенского // Поэт Александр Введенский. Белград-Москва: Гилея, 2006.
- Машевский А.Г.* Чинари-обэриуты // Первое сентября. Литература. 2005. №16 (640). URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200501609> (06.06.2016).
- Мейлах М.* Oberiutiana tartuensisa, или У истоков обэриутоведения: Тарту, 1965-1967 // Лотмановский сборник. [Вып.] 4. М., 2014.

- Мейлах М.* Еще о “Грамматике поэзии” Александра Введенского // Полутропов. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М., 1998.
- Мейлах М.* Семантический эксперимент в поэтической речи // Russian Literature, Vol. 6, 1978. P. 389-395.
- Обатнин Г.* “Поэзия грамматики” // Slavica Helsingiensia 35. Helsinki, 2008.
- Оболонец А.Б.* “...тот Пушкин был без головы” (имя “Пушкин” в текстах А.И. Введенского) // Пушкинский текст. СПб.; Ставрополь, 1999. С. 58-62.
- Орвин Д.* Искусство и мысль Толстого. 1847-1880. СПб., 2006.
- Павлов С.Г.* Диалог эпох: Державин — А.И. Введенский // Текст: Узоры ковра : Науч. метод. семинар “TEXTUS”. СПб.; Ставрополь, 1999. — Вып. 4. Ч. 1. С. 68-72.
- Поэты 1790-1810-х годов / Вступ. ст. и сост. Ю.М. Лотмана, подгот. текста М.Г. Альтшуллера. Л., 1971.
- Процин Е.Е.* “Где. Когда” — “Памятник” А. Введенского // Грехневские чтения: Сб. науч. тр. Н. Новгород, 2001. С. 133-136.
- Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1959-1962.
- Ревзина О.Г.* Качественная и функциональная характеристика времени в поэзии А.И. Введенского // Russian Literature. 1978. Vol. 6. P. 397-401.
- Семенко И.* Поэты пушкинской поры. М., 1970.
- Соловьев В.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.
- Сологуб Ф.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и прим. М.И. Дикман. СПб., 2000.
- Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1978-1985. Т. 3.
- Тынянов Ю.Н.* О “Путешествии в Арзрум” // Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. С. 203.
- Фет А.А.* Собр. соч. и писем. Стихотворения и поэмы 1839-1863 г. СПб.: Академический проект, 2002.
- Фещенко В.* “Столкновение словесных смыслов”. Эксперимент с семантикой в поэзии А. Введенского // Фещенко В. Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009. С. 238-276.
- Хокинг С., Млодинов Л.* Высший замысел. СПб., 2012.
- Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон. Тарту, 2013 (Acta Slavica Estonica IV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, IX).
- Цявловская Т.Г.* Рисунки Пушкина. М., 1980.

Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790-1840. СПб., 2004.

Эйдельман Н.Я. “Быть может за хребтом Кавказа”. М., 2006.

Эфрос А.М. Автопортреты Пушкина. М.: Гослитмузей, 1945.

Stone-Nakhimovsky A. Laughter in the Void. An introduction to the writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii // Wiener Slawistischer Almanach. Band. 5. Wien, 1982. P. 160-165.