

ТЕКСТ – ДИСКУРС – ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

О. В. ЗЫРЯНОВ

*(Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия)*

ORCID ID: 0000-0003-3327-8116

УДК 821.161.1-1 (Лермонтов М. Ю.)

DOI 10.26170/ufv19-05-05

ББК Ш33(Пос=Рус)5-8,445

«ВЫХОЖУ ОДИН Я НА ДОРОГУ...» И ЛЕРМОНТОВСКИЙ ЦИКЛ РУССКОЙ ПОЭЗИИ: РЕЦЕПТИВНЫЕ ГРАНИЦЫ, ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЕМАНТИКИ

Аннотация. Рассматривается сверхтекстовая общность, наподобие рецептивного цикла, складывающаяся вокруг лермонтовского текста-прецедента «Выхожу один я на дорогу...» Данный феномен во многом объясняется «страхом влияния» (Х. Блум), испытываемым поэтами-последователями перед Лермонтовым, а также универсальной сущностью прецедентного текста, энергетически емкого, задающего оригинальную мотивную структуру, которая определяет динамический характер исходной лирической ситуации. Впервые подробно анализируется ритмическая структура окказионального метра лермонтовского шедевра, его индивидуально-авторская семантика, особенно ошутимо проявляющаяся на фоне стихотворения А. Фета «Ночь. Не слышно городского шума...». Динамика мотивной структуры прослеживается на примере «интертекстуального потомства» (термин А. К. Жолковского) – стихотворений И. Бунина, Б. Поплавского, Н. Заболоцкого, В. Сосноры, А. Пурина и др. В плане типологии отмечаются две взаимоисключающие тенденции творческого освоения исходного текста-прецедента: с одной стороны, установка на подражание, или стилизацию, и, как результат, стереотипное воспроизведение «образа» (поэзия Б. Поплавского), а с другой – пристрастие поэтов-последователей к пародическому «остранению» канонизированного текста, к иронической игре с ним (анонимная эпиграмма-центон «Выхожу один я на дорогу»). В ходе исследования показывается, как трудно поэтам последующего времени вырваться из поистине магического «силового поля» гениального лермонтовского претекста.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов; стихотворение «Выхожу один я на дорогу...»; прецедентный текст; рецептивный цикл; ситуационный сверхтекст; стиховая семантика; структура мотивов; кластерный подход.

«А еще над нами волен / Лермонтов, мучитель наш...» [Мандельштам 1990: 187] – это известное признание О. Э. Мандельштама подчеркивают поистине мучительную связь русских поэтов с Лермонтовым, только усиливающуюся в ходе литературной эволюции за счет неослабно проявляющегося «страха влияния» (Х. Блум). Как можно предположить, «мучительная» связь с Лермонтовым всей последующей русской поэзии во многом поддерживается за счет энергетически сильных текстов-прецедентов, порождающих вокруг себя некоторые сверхтекстовые целостности – наподобие *рецептивных циклов*. В качестве одного из таких исходных текстов, положивших начало целому корпусу дорожно-философской лирики, можно считать стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...».

Нам уже доводилось писать об истории изучения дорожно-философского цикла, восходящего к лермонтовскому тексту-прецеденту [см.: Зырянов 2013]. От доклада О. Брика «О стихотворном ритме» (1919) и статьи Р. О. Якобсона о стихе К. Махи (1937) до обобщающей работы К. Ф. Тарановского «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» (1963) и монографического исследования М. Л. Гаспарова «Метр и смысл» (1999) – таков путь, пройденный научной мыслью по обоснованию и освоению кластерного подхода, ставящего своей целью учет как можно большего количества признаков для идентификации данного сверхтекстового образования рецептивно-го типа. Однако среди наиболее актуальных и до сих пор еще дискуссионных остается, по крайней мере, два комплекса проблем: один из них относится к возможностям формализации метрико-ритмического строя стиха, а другой – более сложного порядка – к области формализации стиховой семантики поэтического текста.

Начнем с первой группы проблем. Заметим, что М. Л. Гаспарову удалось отделить вопросы, относящиеся к сфере стиха, от вопросов смыслового строя художественного произведения, а также разграничить два типа связи между формой и содержанием – *историческую*, или *конвенциональную*, относящуюся к области семиотики культуры, и *организационную*, выражающуюся в сфере окказиональной семантики [см.: Шапир 1990]. Будучи по своей природе стиховедом, ориентированным преимущественно на лингвистику стиха, и исходя из чисто прагматических соображений, Гаспаров свой исследовательский приоритет отдавал именно первому виду связи, т. е. метрико-семиотическому подходу, на том основании, что метр вообще легче формализуется, чем ритм. Отсюда и его критический «пересмотр вопроса о семантическом ореоле 5-ст. хорей», исходящий из скептического представления о возможностях литературоведческой поэтики:

«Формализация нашего ощущения стихового строя – дело сравнительно нетрудное; формализация нашего ощущения смыслового строя – гораздо сложнее. Выделяя и группируя стихотворения по их семантике, мы всегда рискуем впасть в субъективизм. Пока исследователям не удастся перейти здесь к точным методам (как давно перешли они в изучении метра и ритма), – все результаты будут не вполне надежны. Впрочем, это относится не только к семантике стиха, но и почти ко всем другим областям поэтики» [Гаспаров 1999: 241]. Однако применительно к лермонтовскому прецеденту «Выхожу один я на дорогу...» и его многочисленным текстам-последователям во всей актуальности встает проблема именно *диалектических отношений метра и смысла*.

Давно уже было замечено, что Лермонтов использует эксклюзивный размер – 5-ст. хорей, который подвержен существенной и окказиональной ритмизации. Цезура после 3-го слога (обязательно мужская) делит стих на две ассиметричных части: первая задает ощутимо анепестический приступ, вторая представляет собой по сути ямбический трехстопник. В структуре данного стиха четко прослеживается три ударных константы (соответственно, на 3-м, 5-м и 9-м слогах). Именно здесь намечается особый эффект синэстетической связи стиха с тематикой тревожного пути, или эффектом «неровной человеческой походки» [Тарановский 2000: 402]. Причем (что особенно показательное) этот индивидуальный ритмический рисунок лермонтовского текста-прецедента, так, между прочим, и не воспроизведенный в полном объеме поэтами-последователями, в свою очередь подвергается существенной метризации. Но и этот вторичный, или персональный, метр (своего рода анапестоямб), как и любой другой метр, в свою очередь, также подвергается вторичной ритмизации, т. е. обнаруживает систему неповторимых ритмических курсивов¹. Однако именно этой стороне лермонтовского шедевра меньше всего уделялось внимания в стиховедческих исследованиях.

Постараемся восполнить образовавшийся пробел, предложив свое описание ритмической структуры текста «Выхожу один я на дорогу...». Сразу же оговорим, что нижней продольной чертой мы будем обозначать безударный слог, даже если он приходится на икт; двойной верхней чертой помечается внеметрическое ударение, косой вертикальной чертой – ударение в сильной слоговой позиции.

¹ В данном случае мы опираемся на круг идей М. И. Шапира о метризации ритма и ритмизации метра [Шапир 1990: 69].

1

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездой говорит.

--/_/_/=/_/_/
--/_/_/_/_/_/
/_/_/_/_/_/_/
--/_/_/_--/_/

2

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чем?

--/_/_/_--/_/_/
/_/_/_/_--/_/_/
/_/_/=/_--/_/_/
/_/_/_/_--/_/_/

3

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

/_/_/_/_--/_/_/
--/_/_/=/_--/_/_/
/_/_/_/_--/_/_/
/_/_/_/_--/_/_/

4

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;

--/_/_/_/_/_/_/
/_/_/_/_/_/_/_/
--/_/_/_/_/_/_/_/
--/_/_/_/_/_/_/

5

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

--/_/_/_/_/_/_/_/
--/_/_/_/_/_/_/_/
--/_/_/_/_/_/_/_/
/_/_/_/_/_--/_/_/

[Лермонтов 1975: 123]

Как видим, ритмическая структура стихотворения оставляет неизгладимое ощущение *живой, динамической формы*, обладающей окказиональной семантикой. Первая строфа в составе стансовой композиции играет роль своеобразной увертюры, в которой соседствуют различные в ритмическом отношении строчки: так, четырех- и пятиударная строки приходится на внутренний центр и, в свою очередь, обрамляются стихами более гармонического порядка, с устойчиво проявленной трехударной ритмической волной. Строфы 2-я и 3-я – воплощение в основе своей гармонического начала (идеи природно-космического покоя и состояния элегической опустошенности души лирического героя), что подчеркивается однообразной ритмикой стихов после цезуры (при заметном варьировании ударной структуры вводных, доцезурных

частей). Последующие 6 строчек, вводимые противительным союзом «но», отмечены усиленной трехударной волной в частях после цезуры, что поддерживает эффект некоего волевого усилия, характеризующего новое состояние лирического субъекта. Два заключительных стиха – своего рода примиряющая кода с двумя постцезурными ударениями, заставляющая припомнить гармоническое обрамление вводной части (увертюры) и умиротворенные картины 2-й и 3-й строфы. Таким образом, перед нами, действительно, живая, органическая форма, со своей постоянно меняющейся, учащенной и одновременно гармонизирующей, ритмикой дыхания, которая в принципе единична и неповторима, а потому и принципиально невоспроизводима. Представить удвоенный, клонированный вариант подобной формы – без окончательной утраты органического смысла – практически невозможно.

Однако сама эта индивидуально-авторская семантика и, главное, механизмы ее реализации таят в себе такие вещи, которые представляются принципиально важными и в типологическом плане. Так, обращает на себя внимание роль цезуры в стихе. Понятно, что варьирование мужской и женской цезуры (явление, вообще отсутствующее у Лермонтова, но достаточно частотное у поэтов-последователей) – решающий фактор ритмизации стиха. Не менее важен и другой ритмический фактор – количество ударений в первых половинках стихотворных строк до цезуры. С этим явлением связан и значимый для лермонтовского текста-прецедента эффект анапестического зачина и, соответственно, ямбического хода после цезуры. Так, соотношение анапестического и хореического ритмических ходов в начале стихотворных строк может быть выражено пропорцией 60:40. Таким образом, трехсложный приступ с анапестической тенденцией вообще характерен для хореического 5-стопника, что создает устойчивое впечатление анапестоямбической строки. То же самое касается и вторых половинок стихотворных строк (после цезуры), которые создают ощущение ямбического хода и различаются, соответственно, двух- и трехударной ритмической волной. Еще одним фактором ритмизации становится роль стихового переноса – явление, абсолютно не характерное для Лермонтова, но все же, пусть и редко, встречаемое у поэтов, его наследников.

Возьмем для примера стихотворение А. Фета «Ночь. Не слышно городского шума...» (1843). Если учесть, что лирический шедевр Лермонтова был опубликован после смерти автора в 4-м номере журнала «Отечественные записки» за 1843 г., то есть все основания предполагать, что и фетовское стихотворение, связанное с рождественской темой, имеет непосредственное отношение к исходному тексту-прецеденту. Об этом свидетельствует творческое освоение молодым

поэтом образно-мотивной и ритмико-интонационных структур лермонтовского претекста.

Фет выбирает тот же стихотворный размер, что и Лермонтов: 5-ст. хорей с анапестическими ходами (за счет пиррихий в первой стопе) и обязательной цезурой (после 3-го или 4-го слогов). Общим оказывается не только экспрессивный ореол стихотворного размера, но и образно-мотивная структура стихотворения в целом: Фет переносит практически без изменения и тему пути, и мотив обретения духовной гармонии, и космическое восприятие картин природы. Но в то же время нельзя не заметить одного принципиального отличия.

По замечанию В. А. Котельникова, «в последнем лермонтовском шедевре мотив *свободы-покоя* возникает в центре характерной для поэта коллизии человека духовного и человека душевного (как различает их Апостол: 1 Кор. 2: 14–15)». Однако, едва достигнув духовной кульминации в стихе «Я ищущу свободы и покоя!», эмоциональный тонус стихотворения ощутимо слабеет: по словам все того же исследователя, «напряжение падает, воля духа разлагается на желания души», «отсюда начинается речемузыкальный и семантический каданс», когда «лирическое я движется и оформляется в традиционном русле поэзии летаргизма» [Котельников 1994: 23–25]. В отличие от Лермонтова, Фет обнаруживает иное устремление. Устроение внутреннего мира души лирического субъекта достигается у него в свете христианского идеала: коллизия человека душевного и духовного заканчивается бесповоротной победой последнего, то есть принятием «не духа мира сего, а Духа от Бога, дабы знать дарованное нам от Бога» (1 Кор. 2: 12). Не безразличным к этой центральной сюжетной коллизии выглядит и стихотворный размер, точнее, соотношение в стихах мужских и женских цезур. Так, мужские цезуры (после 3-го ударного слога) приходится, как правило, на те строчки, в которых выражено кредо «человека духовного», тогда как женские цезуры (после 4-го безударного слога) передают атмосферу смятения, внутреннюю тревогу и смуту «человека душевного».

Тихо все, покойно, как и прежде;	/ _ / _ / _ _ / _
Но рукой незримой снят покров	_ _ / _ / _ / _ /
Темной грусти. Вере и надежде	/ _ / _ / _ _ / _
Грудь раскрыла, может быть, любовь?	/ _ / _ / _ / _

[Фет 1988: 73]

Показательна также роль стихового переноса, которой акцентируется тема человека душевного, одолевающих его тяжких сомнений. Особенно примечателен тот факт, что прием анжамбмана сопровождается

ется в стихе известным дополнением – использованием женской цезуры. Но, в отличие от Лермонтова, Фет заканчивает стихотворение идеей восхождения от земли на небо, а не возвращением к долу, благодарностью Творцу, а не блаженно-чувственной утопией:

Что ж такое? Близкая утрата?	/ _ / _ / _ _ _ / _
Или радость? – Нет, не объяснишь, –	_ _ / _ / _ _ _ /
Но оно так пламенно, так свято,	_ _ / = / _ _ = / _
Что за жизнь Творца благодарить.	_ _ / _ / _ _ _ /

[Там же]

Открывающаяся целой серией смятенных вопросов, демонстративно подчеркнутых женскими словоразделами, заключительная строфа в конце концов все-таки обретает мужескую крепость и строгость чеканной поступи. В высшей степени показательным представляется тот факт, что последние две строки, которыми заканчивается рождественская исповедь поэта, беспрекословно следуют каноническому движению ритмики лермонтовского оригинала: волевая мужская цезура, обязательная ударность 2-й, 3-й и 5-й стоп (что, для сравнения, в остальном тексте проявляется только в 44 % случаев). В качестве вывода напрашивается следующее предположение: религиозное чувство Фета по своей природе правомерно и ортодоксально, но оно закрепляет и доводит до полного примирения то, что уже было заложено, хотя и находилось еще в состоянии подвижного равновесия, в лермонтовском «Выхожу один я на дорогу...».

Отступая от лермонтовского текста-прецедента в варьировании мужских и женских цезур, а также в использовании приема стихового переноса, Фет в то же время отстаивает анапестический приступ в строчках 5-ст. хорая, не нарушая его исходной анапестической тенденции. В этом плане интересно обратиться к другим стихотворениям, которые выглядят несколько маргинально на фоне лермонтовского текста-образца, фиксируя подобного рода нарушения, как, например, следующий лирический фрагмент И. А. Бунина (1888):

В полночь выхожу один из дома,	/ _ _ _ / _ / _ / _
Мерзло по земле шаги стучат,	/ _ _ _ / _ / _ /
Звездами осыпан черный сад,	/ _ _ _ / _ / _ /
И на крышах – белая солома:	_ _ / _ / _ _ _ / _
Трауры полночные лежат. [Бунин]	/ _ _ _ / _ _ _ /

В четырех строчках из пяти показателей зачин, ритмическая природа которого смыкается с пеонем-I, тогда как только в одной, четвертой по счету, строке ритмический профиль начала стиха сближается со

стойкой пеона-III. Понятно, что звучание стиха (хотя формально это все тот же 5-ст. хорей) разительно отличается от лермонтовского текста-прецедента – ритмизация стихотворного размера делает свое дело.

Таким образом, если подытоживать анализ первого комплекса проблем, обозначенного нами как формализация метрико-ритмической природы стиха, то необходимо признать, что в решении данного вопроса нельзя продвигаться вперед, не давая себе отчет в принципиальных различиях метрико-семиотического и ритмико-семантического подходов к стиху.

Второй комплекс проблем уже непосредственно выводит нас к вопросам стиховой семантики, увязывая их с анализом мотивно-тематической структуры поэтического текста. В этом плане мы также не можем обойти стороной оригинальный опыт Гаспарова-стиховеда, который внутри семантического ореола элегической разновидности 5-ст. хорей обнаружил несколько «семантических окрасок», связанных с одиночными мотивами-доминантами, а также целый ряд «окрасочных комплексов», выделение которых было поставлено им в зависимость от комбинации тех или иных мотивов, как основных (*дорога, ночь, пейзаж, жизнь и смерть, любовь*), так и побочных (*Бог и песнь*). Вопрос о системе мотивов и логике их выделения, почему, например, в обозначенный перечень не вошли такие важные для идейно-композиционной структуры лермонтовского стихотворения мотивы, как *одиночество, пустыня, страдание, свобода и покой, дума, сон, преодоление смерти, вечное древо*, мы пока оставляем в стороне. Заметим, что Гаспаров пошел еще дальше, поставив вопрос о мотивной структуре стихотворения¹, напрямую соотносящейся с динамическим аспектом лирической ситуации, в котором только и получают свое объяснение как отдельные мотивы, так их существенные конфигурации. Если вообще попытаться переформулировать тематический «кластер» лермонтовского стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» на язык сюжетной «ситуации», то получим следующее: *в основе семантического пространства лирического шедевра Лермонтова находится ситуация духовного поиска и преображения внутреннего мира личности на фоне гармонического устройства природы*. Обретение лирическим субъектом искомого смысла бытия, круга позитивных ценностей, установка на гармонизацию отношения человека с миром² – эстетическая доминанта, ве-

¹ Ср.: «Кроме традиции отдельных мотивов и их сочетаний возможна и традиция структуры. Структура лермонтовского стихотворения трехчастна: это мир, ясный и вечный (тезис); человек, тоскующий и желающий смерти (антитезис); и преображение смерти в блаженное слияние с этим прекрасным миром (синтез)» [Гаспаров 1999: 243].

² Примечательна интерпретация лермонтовского стихотворения, предложенная А. Панченко: «“Выхожу один я на дорогу” – стихотворение об одиночестве и о

душий смысловой вектор всего дорожно-философского цикла, обозначенного в русской поэзии именем «нашего мучителя» – Лермонтова.

В связи с вышесказанным становится понятно и жанровое своеобразие «Выхожу один я на дорогу...», не укладывающееся в традиционное представление о классической элегии. Данный текст, относящийся скорее к лирике желаний, или *волюнте* (термин В. И. Тютю), обнаруживает «контрэлегическую организацию художественного времени», согласно которой закрепленное в лирическом сюжете настоящее время концептуально соотносится уже «не с прошлым, а с желаемым будущим» [Тютю 2012: 126]. Особенно примечательно, что фиксируемая в жанре волюнты интенция желания лирического героя (субъекта медитации) сближает исходный лермонтовский текст-прецедент с рассмотренной выше рождественской исповедью Фета. По представлениям М. Л. Гаспарова, в стихотворении Фета доминирует мотивный комплекс «ночь и дума». Но в свете сюжетной ситуации особый вес приобретают такие мотивы, как *грусть и покой, любовь* (в связке с евангельской парой – *верой и надеждой*), а также *Бог*. Редукция некоторых мотивов (например, *дороги, жизни и смерти, сна, песни*), равно как и появление других (например, евангельской *веры и надежды*), не противоречит главному – семантической структуре исходной лирической ситуации: внутренняя драма лирического героя у Фета, как и у Лермонтова, раскрывается на фоне гармонической природы, воплощающей идеальный замысел Творца; отсюда проистекает и установка на преодоление внутренних, душевных сомнений, обретение лирическим героем высшей гармонии духа¹.

В плане структурного единства мотивов, задаваемого лермонтовским претекстом, особый интерес представляет стихотворение Н. Заболоцкого «Роза идет» (1957). Несмотря на акцентировку в тексте, казалось бы, совершенно иного центрального мотива, контуры исходной лириче-

преодоления одиночества. <...> Ибо гора и пустыня – места не только уединения, но и созерцания, самоусовершенствования, места, где ищут и находят Бога» [Выхожу один я на дорогу... Памяти Александра Панченко].

¹ Так же, как и у Лермонтова (ср. «Я ищу свободы и покоя!»), у Фета излюбленный мотив тишины углубляется до мистического ощущения духовного покоя. В этой связи приходится несколько откорректировать утверждение В. А. Котельникова о том, что «в богатейшем поэтическом словаре Фета покой занимает совершенно ничтожное по частоте и выразительности место <...> Вместо покоя у Фета наступает тишина. Покой глубок, тишина поверхностна. Фетовская тишина – чувственная жизнь, доходящая до томительного сладострастия, до воспаления душевного» [Котельников 1994: 23–25]. В общем совершенно справедливое для основного корпуса лирики Фета, приведенное утверждение, однако, противоречит данному рождественскому стихотворению, ибо тишина в нем отнюдь не поверхностна, а обнаруживает глубинную мистическую сущность, родственную премирному покою, становится непреложным условием достижения духовной свободы.

ской ситуации, восходящей к лермонтовскому прецеденту, соблюдаются поэтом полностью. Отметим в этой связи мотивы *дороги (поля), древа (кедра), песни, любви, трагического жизненного опыта, грозящей смерти* и одновременно *преодоления смерти*.

Первые три строфы – описание ночной грозы, которая помимо картинно-живописного начала имеет еще и символично-аллегорический смысл, воплощающий идею жизненного испытания лирического героя («Сколько раз, ее увидев в поле, / Замедлял я робкие шаги / И стоял, сливаясь поневоле / С белым блеском вольтовой дуги!») Две последующие строфы вводят образ кедра, выступающего в роли «вечного древа», своего рода сибирский вариант «дуба». Используемые поэтом приемы олицетворения и параллелизма (ср.: «я, как ты...») превращает кедр в двойника лирического героя, что подчеркивает и предпоследняя строфа с ее императивным началом: «Пой мне песню, дерево печали! / Я, как ты, ворвался в высоту, / Но меня лишь молнии встречали / И огнем сжигали на лету». Духовная близость лирического героя и кедра несомненна, но она оттеняется одной важной оппозицией: местоположение героя – «в поле» (символ жизненного пути), кедр же царственно возвышается «у нашего балкона» или «у крыльца» (символические знаки отчего дома). Финальная строфа («Почему же, надвое расколот, / Я, как ты, не умер у крыльца, / И в душе все тот же лютый голод, / И любовь, и песни до конца!» [Заболоцкий 1989: 291]) знаменует преодоление мучительных сомнений героя, утверждая динамику пути и ценностный смысл сопротивления смерти.

Попутно отметим мастерское использование в тексте Заболоцкого различных видов цезур. Все вторые половинки стихов (после цезуры) вписываются в ритмическую модель лермонтовского стиха с обязательными ударениями на 5-м и 9-м слогах. Иначе обстоит дело с первыми половинками стихов – здесь, действительно, прослеживается большое количество вариантов. Так, обращает на себя внимание совпадение цезуры со словоразделом (70% случаев) и значимые (курсивные) отступления от заявленной закономерности. Распределение курсивов по строфам весьма примечательно: 1-я и 7-я строфы, составляющие рамочный текст, не знают подобных примеров; в строфах со 2-й по 4-ю и в строфе 6-й наблюдаем по одному курсиву в каждой; 5-я строфа вся целиком состоит из курсивов, представляя таким образом драматический центр композиции. Но еще более разнообразны случаи варьирования ударений в зачинах стихотворных строк: хореических приступов – 9, анапестических – 9, пеонических – 6, дактилических – 4. В этом отношении опять же показательна самая «драматическая» (она же, как оказывается, и самая музыкальная), пятая строфа, все зачины которой исключительно пеонические:

Сквозь живое сердце древесины	-- / _ / _ _ _ / _
Пролегает рана от огня,	-- / _ / _ _ _ /
Иглы почерневшие с вершины	/ _ _ _ / _ _ _ / _
Осыпают звездами меня.	-- / _ / _ _ _ /

Таким образом, на наших глазах в рамках истинно поэтического создания смыкаются метрико-ритмические и семантические аспекты художественного целого.

Как мы имели возможность убедиться, «ядро» рецептивного цикла задается сюжетной ситуацией, иначе говоря, качественно определенной структурой мотивов, а не их количественным набором, пусть и взятым в разнообразной комбинации. Именно следование исходной, заданной текстом-прецедентом, лирической ситуации – надежный критерий причисления того или иного стихотворения к «ядру» лермонтовского дорожно-философского цикла. Все это открывает большие возможности в плане уточнения рецептивных границ подобного сверхтекстового образования.

Не менее важен вопрос о *типологии* текстов, образующих данный рецептивный цикл, обуславливающих его сверхтекстовую целостность. Авторитетность исходного прецедента, его поистине «канонический» характер для всех последующих поэтов подчеркивается, как правило, двумя взаимоисключающими тенденциями. С одной стороны, мы наблюдаем установку на подражание, или стилизацию, и, как результат, стереотипное воспроизведение исходного текста-образца. С другой стороны, в противовес указанной установке нарастает пристрастие поэтов-последователей к пародическому «остранению» канонического текста-прецедента, к иронической игре с ним.

Многочисленные примеры первой тенденции можно найти в лирике Бориса Поплавского. Особенно в этом отношении отличается его посмертная книга стихов «Снежный час» (1936). Практически все выделяемые в лермонтовском прецедентном тексте ведущие мотивы, пусть и в разрозненном виде, проявляются в контекстуальной целостности книги стихов Поплавского. Вот лишь несколько колоритных примеров (с курсивным выделением опорных для лермонтовского сверхтекста мотивов):

Снег *идет* над голой эспланадой;
Как деревьям холодно нагим,
Им должно быть *ничего не надо*,
Только бы *заснуть* хотелось им [Поплавский 1999: 103];
В этой *жизни* слабым не ужиться,

Петь? К чему им сердце разрывать.
И не время думать и молиться,
Время – *спать, страдать и умирать* [Там же: 112];
Спать. Уснуть. Как страшно *одиноким.*
Я не в силах. *Отхожу во сны.*
Оставляю этот мир жестоким,
Ярким, жадным, грубым, остальным [Там же: 130];
Спи, усни, не в силах мира вынести.
Иль поверь, что есть иной исход.
Все прими и в поле встретить *выйди*
Рано утром солнечный восход [Там же: 137].

Ориентация Поплавского на лермонтовский прецедент столь ощутима, что похожа на мучительно разрываемую самим поэтом материнскую пуповину, связывающую его со своим гениальным предшественником. Поэт-последователь почти один к одному (хочется верить, что творчески бессознательно) воспроизводит лексико-фразеологический шаблон и ритмико-синтаксические клише лермонтовского текста-прецедента. Для сравнения: «*Ночь темна, но утро неизбежно. / Спит душа и слабый свет потух...*» [Там же: 114] – «*Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу...*», «*Спит земля в сиянье голубом...*»; «*Ночь блестит. Огни горят в бараке*» [Там же: 135] – «*Сквозь туман кремнистый путь блестит...*»; «*Тихо блеск таинственный ложится, / Спит природа, кроткая всегда, / Только Ты тоскуешь и боишься, / Все жалеешь прошлые года*» [Там же: 140] – «*В небесах торжественно и чудно! / Спит земля в сиянье голубом... / Что же мне так больно и так трудно? / Жду ль чего? жалею ли о чем?*» В этой связи прямо напрашивается признание Х. Блума из книги с примечательным названием «*Страх влияния*»: «*Меня интересуют только сильные поэты, главные герои истории поэзии, выбирающие борьбу со своими предшественниками не на жизнь, а на смерть. Таланты послабее идеализируют, а одаренные богатым воображением присваивают. Но ничто не дается просто так, и не бывает присвоения без сумасшедшего страха задолжать, ибо какой сильный мастер хочет осуществления того, что ему самому не по силам?*» [Блум 1998: 11].

Идеализация (говоря блумовским языком) лермонтовской темы, что мы наблюдали у Поплавского, соседствует с другим видом «*страха влияния*» – тенденцией к ироническому «*остранению*» исходного текста-прецедента. Приведем лишь одно стихотворение без авторства, выполненное в жанре эпиграммы и, по сути, представляющее собой центонную форму.

Выхожу один я на дорогу.
Предо мною даль светлым-светла.
Ночь тиха, пустыня внемлет Богу...
Это все нам партия дала. [Парад эпиграмм 1990: 270]

Иронический модус в данном примере поддерживается за счет ошутимого подтекста, образуемого контрастным совмещением противоположных мотивов. Заметим, что вторая строка эпиграммы (этого, по сути, «вторичного» текста) «Предо мною даль светлым-светла» приходится на место следующей строки исходного образца: «Сквозь туман кремнистый путь блестит». Таким образом, «туманному» пути текста-оригинала в его вторично-иронической обработке противопоставит «светлая даль» в духе устоявшихся лозунгов советской эпохи. Столь же ошутимо контрастно сочетание в двух последних строчках эпиграммы, с одной стороны, «пустыни», внемлющей «Богу», а с другой – всесильной партии, в советские времена, как известно, единственно «направляющей и руководящей силы». Приведенный пример демонстрирует не столько пародирование исходного образца, сколько пародическое применение авторитетного прецедентного текста для иронически-сниженного воплощения авторского эпиграмматического задания.

Вариантом творческого освоения лермонтовского текста-прецедента в русской поэзии второй половины XX века может служить стихотворение Виктора Сосноры, посвященное теме исторического «бездорожья»:

Выхожу один я. Нет дороги.
Там – туман. Бессмертье не блестит.
Ночь как ночь – пустыня. Бред без Бога.
Ничего не чудится – без Ты.

Повторяю – нет в помине блеска.
Больно? Да. Но трудно ль? – Утром труд.
В небесах лишь пушкинские бесы.
Ничего мне нет – без Ты – без тут.

Жду – не жду – кому какое дело?
Жив – не жив – лишь совам хохотать.
(Эта птичка эхом пролетела!)
Ничего! – без Ты – без тут. Хоть так.

Нет утрат. Все проще – не могли мы
ни забытья, ни уснуть. Был – Бог!
Выхожу один я. До могилы
не дойти – темно и нет дорог [Соснора 1989: 177].

Примечательно, что обозначенная тема раскрывается здесь не столько в социально-историческом, сколько в метафизическом плане, чему способствует устойчивый лейтмотив отсутствия Бога («Бред без Бога», «Ничего мне нет – без Ты – без тут», «Был – Бог!») и интертекстуальная отсылка к пушкинским «Бесам» (ср.: «В небесах лишь пушкинские бесы»). Отсюда же, как логическое следствие, констатация трагического исхода пути: «Нет дороги»; «До могилы / не дойти – темно и нет дорог». Использование поэтом приема парцелляции, равно как и стихового переноса (ср.: «Выхожу один я. Нет дороги»; «Выхожу один я. До могилы / не дойти...»), задает трагически безнадежную «рамку» всему интертекстуальному диалогу.

В схожем диалогическом ключе, актуализирующем, правда, не столько социально-метафизические, сколько экзистенциальные смыслы лермонтовского текста-прецедента, выдержано стихотворение современного поэта Алексея Пурина.

Ах, не то, что в юности мечталось! –
жизнь прожил, как поле перешёл;
триколор всё больше клонит в алость;
и всего существенней подзол.

Только кровь. А бело-голубого –
так, лишь два запомненных глотка.
Только почва. Если бы не слово,
жизнь моя была бы несладка.

Выходил один я на дорогу –
всё прошло, как с белых яблонь дым...
Привыкай, давай-ка, понемногу
к пустоте, в которую летим [Пурин 2010: 50].

Элегический модус текста задается поэтикой прошедшего времени: «Жизнь *прожил*, как поле *перешел*»; «*Выходил* один я на дорогу – / все *прошло*, как с белых яблонь дым...». Подтверждает это и акцентировка в триколоре лишь одного, напрямую ассоциируемого с кровью, красного цвета – в ущерб двум остальным, белому и голубому. Особо драматическое значение приобретает в этом смысле «подзол» – как наиболее существенный итог жизни, трактуемый одновременно и как «зола», и как «сухая, пепелистая почва», и как «совершаемый назло поступок» [Даль 1990: 175]. Подзол, как нечто остающееся после огня, уже предвосхищает финальный мотив бесконечной и безысходной «пустоты, в

которую летим». На место лермонтовской установки на гармонизацию бытийственных противоречий, преодоление духовно-экзистенциального разлада приходит, таким образом, окрашенная в безысходно-трагические и принципиально бескатарсисные тона музыкальная канцовка. Используемые при этом, хотя и радикально переосмысленные, реминисценции из пастернаковского «Гамлета» и есенинского «Не жалею, не зову, не плачу...» также призваны существенно трансформировать тему пути, идущую еще от лермонтовского текста-прецедента.

В полной мере оценить характер глубинной, архетипической связи современных поэтов с классическим образцом, своего рода эталонным текстом «Выхожу один я на дорогу...» позволяют заключительные строчки известного стихотворения Г. Иванова «Мелодия становится цветком...»:

Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу.
– Как далеко до завтрашнего дня!..

И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня [Иванов 2005: 301].

Однако, в опровержение приведенных строчек, позволим себе заметить: Лермонтов выходит на дорогу не один, вслед за ним выступает широкая шеренга поэтов-наследников, пребывающих в магической власти «силового поля» его дорожно-философской лирики. И все они, точь-в-точь до единого (хоть и с различным результатом), пытаются попасть в такт идеально выверенного лермонтовского шага.

ЛИТЕРАТУРА

Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания: Пер. с англ. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. 352 с.

Бунин И. А. В полночь выхожу один из дома. URL: <http://slova.org.ru/bunin/vpolnochvykhozhu/>

Выхожу один я на дорогу... Памяти Александра Панченко. URL: <http://archive.svoboda.org/programs/OTB/2002/OBT.041702.asp>

Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном механизме культурной памяти. М. : РГГУ, 1999. 289 с.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М. : Изд-во «Русский язык», 1990. Т. 3. 558 с.

Заболоцкий Н. А. Столбцы и поэмы. Стихотворения. М. : Худож. лит., 1989. 352 с.

Зырянов О. В. Еще раз о лермонтовском «Пророке» (к проблеме

кластерного подхода к лирическому интертексту) // Уральский филологический вестник. Сер. Русская классика: динамика художественных систем. Екатеринбург : УрГПУ, 2013. Вып. 1. С. 40–53.

Иванов Георгий. Стихотворения. СПб. : Академический проект, 2005. 768 с.

Котельников В. А. «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. 1994. № 1. С. 3–41.

Лермонтов М. Ю. Собр. соч. : в 4 т. М. : Худож. лит., 1975. Т. 1. 648 с.

Мандельштам О. Э. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. Тбилиси : Изд-во «Мерани», 1990. 416 с.

Парад эпиграмм // Вопросы литературы. 1990. № 5. С. 269–280.

Поплавский Б. Ю. Сочинения. СПб. : «Летний сад», Журнал «Нева», 1999. 448 с.

Пурич Алексей. Долина царей: Шестая книга стихов. СПб. : «Звезда», 2010.

Соснора В. Возвращение к морю : Лирика. Л. : Сов. писатель, 1989. 304 с.

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

Тюпа В. И. Генеалогия лирических жанров // Жанр как инструмент прочтения: Сб. ст. / под ред. В. И. Козлова. Ростов-на-Дону : Инновационные гуманитарные проекты, 2012. С. 104–130.

Шанир М. И. Metrum et rhythmys sub specie semioticae // Даугава. 1990. № 10. С. 74–78.

Фет А. А. Стихотворения. Проза. Письма. М. : Сов. Россия, 1988. 464 с.

REFERENCES

Blum Kh. Strakh vliyaniya. Karta perechityvaniya: Per. s angl. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 1998. 352 s.

Bunin I. A. V polnoch' vykhozhu odin iz doma. URL: <http://slova.org.ru/bunin/vpolnochvykhozhu/>

Vykhozhu odin ya na dorogu... Pamyati Aleksandra Panchenko. URL: <http://archive.svoboda.org/programs/OTB/2002/OBT.041702.asp>

Gasparov M. L. Metr i smysl: Ob odnom mekhanizme kul'turnoy pamyati. M. : RGGU, 1999. 289 s.

Dal' V. I. Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka: v 4 t. M. : Izd-vo «Russkiy yazyk», 1990. Т. 3. 558 s.

Zabolotskiy N. A. Stolbtsy i poemiy. Stikhotvoreniya. M. : Khudozh. lit., 1989. 352 s.

Zyryanov O. V. Eshche raz o lermontovskom «Proroke» (k probleme klasternogo podkhoda k liricheskomu intertekstu) // Ural'skiy filologicheskii vestnik. Ser. Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem. Ekaterinburg : UrGPU, 2013. Vyp. 1. S. 40–53.

Ivanov Georgiy. Stikhotvoreniya. SPb. : Akademicheskiiy proekt, 2005. 768 s.

Kotel'nikov V. A. «Pokoy» v religiozno-filosofskikh i khudozhestvennykh kontekstakh // Russkaya literatura. 1994. № 1. S. 3–41.

Lermontov M. Yu. Sobr. soch. : v 4 t. M. : Khudozh. lit., 1975. T. 1. 648 s.

Mandel'shtam O. E. Stikhotvoreniya. Perevody. Ocherki. Stat'i. Tbilisi : Izd-vo «Merani», 1990. 416 s.

Parad epigramm // Voprosy literatury. 1990. № 5. S. 269–280.

Poplavskiy B. Yu. Sochineniya. SPb. : «Letniy sad», Zhurnal «Ne-va», 1999. 448 s.

Purin Aleksey. Dolina tsarey: Shestaya kniga stikhov. SPb. : «Zvezda», 2010.

Sosnora V. Vozvrashchenie k moryu : Lirika. L. : Sov. pisatel', 1989. 304 s.

Taranovskiy K. F. O vzaimootnoshenii stikhotvornogo ritma i tematiki // Taranovskiy K. F. O poezii i poetike. M. : Yazyki russkoy kul'tury, 2000. S. 372–403.

Tyupa V. I. Genealogiya liricheskikh zhanrov // Zhanr kak instrument prochteniya: Sb. st. / pod red. V. I. Kozlova. Rostov-na-Donu : Innovatsionnye gumanitarnye proekty, 2012. S. 104–130.

Shapir M. I. Metrum et rhythmus sub specie semioticae // Daugava. 1990. № 10. S. 74–78.

Fet A. A. Stikhotvoreniya. Proza. Pis'ma. M. : Sov. Rossiya, 1988. 464 s.