

Музыка слова! Да, конечно, это понятно всем. Слово само по себе — сочетание звуков, и стихотворная речь прежде всего должна звучать даже тогда, когда ее читаешь только глазами. Принято думать, что стихам положено «петь», нести в себе определенную мелодию. Чуткое ухо может услышать в них и скрипку, и виолончель, и даже мужественный орган. В самом деле, стоит только произнести хотя бы мысленно:

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

— как одновременно с возникшим в сознании образом степной южной дороги — в теплом сумраке, в звездную ночь — сразу же приглушенно и таинственно начинают петь виолончельные струны. А едва пройдут в памяти начальные строки блоковской «Незнакомки»:

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух —

уже слышишь мягкие ритмичные удары дачного духового оркестра. В пушкинском

Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой

живут сдержанно-страстный вокал, глубинные, горестные ноты, а в

Над Невою резво вьются
Флаги пестрые судов;
Звучно с лодок раздаются
Песни дружные гребцов —

бодрое и дружное хоровое звучание.

Все это, конечно, субъективно, но есть здесь и крупная правда. Следует, однако, заметить, что сближение стихотворной речи с образами музыкального искусства — дело спорное и даже опасное. У стихотворной строки — или строфы, или целого стихотворения — музыка особого рода, живущая по своим законам. И только отдаленно, да и то в частных случаях, нитями весьма смутных и зыбких слуховых ассоциаций связана она, если не с музыкой вообще, то с тембровым своеобразием тех или иных музыкальных инструментов. К тому же далеко не все стихи несут в себе музыкальное начало.

Все же даже отдельное слово — это звучание. И метрическое построение, и наложенный на его основу рисунок ритма неизбежно воспринимаются слухом, отвечают его определенным требованиям и запросам.

Различны пути приближения поэтического слова к музыкальному звучанию. Самый частый и всем понятный прием берет начало в глубокой древности, когда речь, организованная в стих, была поддержана музы-

мального анализа художественного произведения отнюдь не сняты с повестки дня. Вряд ли можно сейчас найти литературоведа, нашего современника, который в той или иной степени не касался бы и этой стороны дела.

Вернемся, однако, к нашей теме, к звуковой, музыкальной природе русской стихотворной речи. Прямое звукоподражание — самый простой путь использования звуковых возможностей стиха. Есть и более сложный способ музыкальной выразительности. Он ставит целью не копирование звуков природы, а создание, так же как и в музыке, определенного настроения, помогающего раскрытию основного творческого замысла. Аллитерация, звуковые повторы и здесь играют значительную роль, но к этому присоединяется подвижной ритмический рисунок, как бы наложенный на устойчивую основу постоянного метра. Сверх того, разумеется, основной тон создает и сама интонация авторского голоса. Раскром Лермонтова.

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны...

Создается впечатление тихой лунной ночи, спокойно-го течения реки и серебристых ее всплесков. Чем это достигается? Сочетанием определенных зримых образов и плавностью стиха. Нетрудно заметить, что эта плавность обусловлена умелым вплетением в словесную ткань плавного звука «л». Это же «л», как некая звуковая доминанта, прошивает все стихотворение, хотя в его внешней гармонии участвуют и другие звуки.

Разумеется, такой звуковой доминантой могут быть и другие элементы речи. «Умирающий гладиатор» у Лермонтова в соответствии с мрачной и трагической темой аллитерирован на твердый и резкий звук «р»:

Ликует буйный Рим... торжественно гремит
Рукоплесканьями широкая арена:
А он — пронзенный в грудь, — безмолвно он лежит,
Во прахе и крови скользят его колена...

Вспомним пушкинских «Цыган». Внимательный слух не может не поразить особая певучесть тех строф, где встречается имя Мариулы. Впечатление такое, точно Пушкин сознательно учитывал все гласные звуки, входящие в это мелодическое слово, чтобы распределить их по всей строфе. В самом деле, вслушайтесь хотя бы в строки, заключающие поэму:

За их ленивыми толпами
В пустынях часто я бродил,
Простую пищу их делил
И засыпал пред их огнями.
В походах медленных любил
Их песен радостные гулы —
И долго милой Мариулы
Я имя нежное твердил.

Они поют, как скрипка, задумчиво и грустно. Хочется повторить их, и обязательно вслух, удивляясь меланхолической напевности всей строфы. Звуки «и» и «у» сплетаются здесь в пленительную мелодию.

В самом деле, как возникает такая исключительная певучесть стиха? По определённому расчету или совершенно бессознательно? Трудно точно ответить на этот вопрос. Думается, что художником скорее всего руководит врожденный инстинкт, тонкое чувство родного языка, его чисто звуковых особенностей и оттенков. И какой-то, еще непонятный для нас, закон звуковых ассоциаций. Одно слово как бы притягивает к себе другое, родственное по звучанию, хотя и различное по смыслу, но находящееся в том же или близком смысловом ряду. Так в первичной редакции стихотворения. А в дальнейшем, когда определится некоторая неволью проведенная за-

зывать ассоциативной связью. Один образ вызывает, как бы тянет за собою нечто ему подобное и созвучное. И часто эта вторая ступень, ведущая от конкретного к воображаемому, в творческом замысле имеет перво-степенное значение.

По этому принципу создан и «Парус» Лермонтова, и его «Утес» («Ночевала тучка золотая...»), и великое множество стихов поэтов всех поколений, потому что символика поэтического образа — естественное свойство того языка, на котором говорит любое из искусств.

Но, если язык поэзии строится в основном на образных и смысловых ассоциациях, то естественными представляются и попытки определить если не точную систему, то во всяком случае закономерность появления тех или иных образов в живом организме стихотворения (в зависимости от основного замысла, конечно).

Бывают случаи, когда это становится ясным с первого же взгляда. Главный образ как бы расчленяется на дополнительные, ему подчиненные. Вот классический пример из Лермонтова:

ПЛЕННЫЙ РЫЦАРЬ

Молча сижу под окошком темницы;
Синее небо отсюда мне видно:
В небе играют всё вольные птицы;
Глядя на них, мне и больно и стыдно.

Нет на устах моих грешной молитвы,
Нету ни песни во славу любезной:
Помню я только старинные битвы,
Меч мой тяжелый да панцирь железный.

В каменный панцирь я нынче закован,
Каменный шлем мою голову давит,
Щит мой от стрел и меча заколдован,
Конь мой бежит, и никто им не правит.

Быстрое время — мой конь неизменный,
Шлема забрало — решетка бойницы,
Каменный панцирь — высокие стены,
Щит мой — чугунные двери темницы.

Мчись же быстрее, летучее время!
Душно под новой броней мне стало!
Смерть, как придем, подержит мне стремя;
Слезу и сдерну с лица я забрало.

Стихи написаны весной 1840 года, когда Лермонтов, преданный военному суду за дуэль с Барантом, сидел под арестом в петербургском Ордонансгаузе. Первая строфа рисует вполне определенную и конкретную обстановку, эпизод личной биографии. И в непосредственной связи с этой тюремной обстановкой по ассоциации возникает образ рыцаря, находящегося в плену. Ассоциация эта не случайна. Лермонтов всегда хорошо помнил, что, по семейным преданиям, истоки его рода берут начало в истории средневековой Шотландии, в ее рыцарской среде. Об этом и раньше писал он стихи («Зачем я не птица, не ворон степной» — 1831 г.). Образ пленного рыцаря возник на фоне живой действительности и неотделимо слился с нею. Он потребовал дальнейшего развития применительно к окружающей обстановке. Она и раскрывается через метафоры весьма подробно в четвертой строфе. А заключительное четверостишие выводит узко личную тему на простор общефилософского умозаключения.

Перед нами стройная образная система, где все зримые частности подчинены главному замыслу как явления того же семантического ряда. Этот прием именуется обычно «локализацией образа». Все сравнения и сопоставления берутся из той же смысловой среды, из которой возник и основной замысел. У Лермонтова этот

метод нарочито обнажен, но чаще всего он встречается не в столь чистом виде, если не считать произведений, где важную роль играет историческая тематика, требующая определенной стилистической окраски. В стихах сюжетного характера, тесно связанных с категориями времени и места, все это становится неизбежным условием. Иначе обстоит дело в произведениях чисто лирического склада. Они и зарождаются от образа, возникающего как бы случайно, порою непреднамеренно подсказанного самой жизнью, и все дальнейшее развитие идет по линии весьма своеобразных, индивидуальных ассоциаций.

Д. Кедрин в годы войны писал стихи, проникнутые глубоко взволнованной любовью к Родине. И, быть может, единственный в хоре патриотической лирики, увидел ее гордый, непобедимый в испытаниях лик через врожденное человеку чувство родной красоты. И достиг он этого, исходя из мировых эталонов прекрасного, через привычные для всех образы нашего национального искусства. Стихотворение так и называется: «Красота».

Эти гордые лбы винчианских мадонн
Я встречал не однажды у русских крестьянок,
У рязанских молодок, согбенных трудом,
На току молотящих снопы спозаранок.

У вихрастых мальчишек, что ловят грачей
И несут в рукаве полушубка отцова,
Я видал эти синие звезды очей,
Что глядят с вдохновенных картин Васнецова.

С большака перешли на отрезок холста
Бурлаков этих репинских ноги босые...
Я теперь понимаю, что вся красота —
Только луч того солнца, чье имя — Россия!

От Леонардо да Винчи, от его Джоконды до тружениц рязанских полей, до мальчишек русской деревни, до царевен народной сказки и бурлаков знойных волжских отмелей — вот путь ассоциаций поэта, та цепочка образов, что ведет его к конечному выводу: красота — это Россия. Все это расположено в определенной системе: облик русской крестьянки влечет за собой и «грачей», и «мальчишек», и «полушубок», и «звезды очей» русского сказочного обихода, и истертые в кровь «ноги босые». Подбором этих выразительных деталей создается особый колорит, особая атмосфера внутренней взволнованности, казалось бы, спокойно разворачивающейся стихотворной речи.

В столь же стройном образном развитии предстает перед нами одно из самых пленительных стихотворений А. Блока, но с несколько иным и принципиально новым композиционным решением:

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.

Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.

И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у царских врат,
Причастный тайнам, — плакал ребенок
О том, что никто не придет назад.

(Август 1905)