

М. Л. ГАСПАРОВ

ЛЕРМОНТОВ И ЛАМАРТИН.
СЕМАНТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ
«КОГДА ВОЛНУЕТСЯ ЖЕЛТЕЮЩАЯ НИВА...»

Б. М. Эйхенбаум, давший в своей «Мелодике стиха» образцовый синтактико-интонационный анализ лермонтовского стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...», начинает рассказ о нем следующим образом:

«Стихотворение Лермонтова обычно приводится в учебниках как образец периода... У Лермонтова мы находим полную симметрию частей и строгий порядок:

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка;

Когда, росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль в утра час златой
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;

Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он,—

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,—
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу бога.

Подъем ясно членится на три части с повторением в начале каждой союза „когда“... Это подтверждено и ответными „тогда“ в кадансе. Синтаксическая форма побуждает нас воспринимать этот период как логический, в котором временное значение и соответственная смысловая градация должны присутствовать в полной силе. На деле, однако, оказывается, что градация эта почти не осуществлена. Обычно указывается на то, что от первой строфы к третьей усиливается тема общения с природой, — в этом видят смысловое повышение, которым оправдывается и поддерживается повышение интонационное. Но градация эта, во-первых, слишком слабо проявлена, так что ссылка на нее представляется

нам искусственной, а во-вторых, она (даже если признавать ее реальностью) загромождена деталями, которые имеют вид простого перечисления и вовсе не связаны с временной формой. Желтеющая нива, свежий лес, малиновая слива, серебристый ландыш, студеной ключ — все это располагается как бы на одной плоскости и не связано внутренней необходимостью с временным построением периода. Если бы не синтаксическая форма — мы могли бы принять все построение за перечисление, а не восходящий период. Специфических смысловых ступеней, соответствующих трем „когда”, не ощущается. Получается несоответствие между синтаксической схемой, резко выглядывающей из-за текста, и смысловым построением. Кажется, что стихотворение написано на заданную схему, — отсюда чувство неловкости, неудобства при его произнесении: интонационный подъем логически недостаточно оправдан, не вполне мотивирован¹. И далее — констатация того факта, что ритмико-интонационная градация в стихотворении тем не менее безупречна; стало быть, именно на ней, а не на смысловой градации держится стихотворение; и затем — десять страниц блистательного анализа, показывающего, в чем именно эта ритмико-интонационная градация выражается.

Первое, что обращает на себя внимание при чтении этого вступления — некоторый пафос, свойственный ранним годам русского формализма, когда господствовало желание подчеркнуть, что не смысл определяет звук, а звук определяет смысл в поэтической речи, пафос, быстро оставленный и уступивший место более тонкому анализу соотношения «формы» и «содержания». Перечитывая Эйхенбаума сейчас, через пятьдесят лет, хочется внести коррективы в его анализ именно в этом плане: хочется (рискуя открыть Америки, давно открытые гимназическими учебниками, писавшими о «теме общения с природой») показать, что о смысловой градации в лермонтовском стихотворении никак нельзя сказать, будто она «слишком слабо проявлена» и «загромождена» посторонними деталями. Напротив, она построена так же четко и обнаженно, как и градация ритмико-синтаксическая. Именно об этом и пойдет речь в настоящей заметке; вопросы синтаксиса и интонации здесь затрагиваться почти не будут, потому что в этой области к исчерпывающему анализу Б. Эйхенбаума нам добавить нечего.

И второе, на что мы обращаем внимание в процитированных словах Б. Эйхенбаума, — это брошенное мимоходом проницательное замечание: «Кажется, что стихотворение написано на заданную схему...». Думается, что для такого замечания имеются основания, хотя, быть может, и не совсем те, которые имел в виду Б. Эйхенбаум. Нам кажется, что можно не только выделить «заданную схему» этого стихотворения, но и указать ее возможный источник — стихотворение А. Ламартина «Крик души» из его сборника 1830 г. «Гармонии». До сих пор указаний на сходство этих стихотворений в научной литературе мы не обнаружили (да и вся тема «Лермонтов и Ламартин» разработана гораздо меньше, чем иные, аналогичные ей).

Вот текст Ламартина:

LE CRI DE L'AME

Quand le souffle divin qui flotte sur le monde
S'arrête sur mon âme ouverte au moindre vent
Et la fait tout à coup frissonner comme une onde
Où le cygne s'abat dans un cercle mouvant!—

¹ Цит. по кн.: Б. М. Эйхенбаум, О поэзии, Л., 1969, стр. 421—423.

Quand mon regard se plonge au rayonnant abîme
 Où luisent ces trésors du riche firmament,
 Ces perles de la nuit que son souffle ranime,
 Des sentiers du Seigneur innombrable ornement!—
 Quand d'un ciel de printemps l'aurore qui ruisselle,
 Se brise et rejaillit en gerbes de chaleur,
 Que chaque atome d'air roule son étincelle,
 Et que tout sous mes pas devient lumière ou fleur!—
 Quand tout chante ou gazouille ou roucoule ou bourdonne,
 Que l'immortalité tout semble se nourrir,
 Et que l'homme ébloui de cet air qui rayonne,
 Croit qu'un jour si vivant ne pourra plus mourir!—
 Quand je roule en mon sein mille pensers sublimes,
 Et que mon faible esprit ne pouvant les porter
 S'arrête en frissonnant sur les derniers abîmes
 Et, faute d'un appui, va s'y précipiter!—
 Quand dans le ciel d'amour où mon âme est ravie,
 Je presse sur mon coeur un fantôme adoré,
 Et que je cherche en vain des paroles de vie
 Pour l'embasser du feu dont je suis dévoré!—
 Quand je sens qu'un soupir de mon âme oppressée
 Pourrait créer un monde en son brûlant essor,
 Que ma vie userait le temps, que ma pensée
 En remplissant le ciel déborderait encor!—
 Jéhova! Jéhova! ton nom seul me soulage!
 Il est le seul écho qui réponde à mon coeur!
 Ou plutôt ces élans, ces transports sans langage,
 Sont eux-même un écho de ta propre grandeur!
 Tu ne dors pas souvent dans mon sein, nom sublime!
 Tu ne dors pas souvent sur mes lèvres de feu:
 Mais chaque impression t'y trouve et t'y ranime,
 Et le cri de mon âme est toujours toi, mon Dieu!

(Harmonies poétiques et religieuses, livre III, h. 3)

Подстрочный перевод:

Когда божественное дыхание, овевающее мир,
 Касается души моей, открытой малейшему ветерку,
 И мгновенно зыблет ее, как влагу,
 На которую лебедь опускается, кружась,—
 Когда взгляд мой погружается в сияющую бездну,
 Где блещут бесценные сокровища тверди,
 Эти перлы ночи, живимые ее дыханьем,
 Несчетные украшения путей божества,—
 Когда заря, стекая с весеннего неба,
 Дробится и брызгается жаркими лучами,
 И каждая частица воздуха катится искоркой,
 И под каждым моим шагом вспыхивает свет или цветок,—
 Когда все поет, шепчет, воркует, жужжит,
 И кажется, что все напоено бессмертьем,
 И человек, ослепленный этим сияющим воздухом,
 Верит, что день такой жизни никогда не умрет,—
 Когда я ощущаю в груди моей тысячи высоких помыслов,
 И слабый мой дух, не в силах их перенести,
 Останавливается, дрожа, перед последнею бездною
 И, без опоры под ногой, готов низринуться в нее,—
 Когда в небе любви, куда воспаряет душа моя,
 Я прижимаю к сердцу обожаемое виденье,
 И тщетно ищу живых слов,
 Чтобы объять ее огнем, сожигающим меня,—
 Когда я чувствую, что вздох моей стесненной души
 Мог бы сотворить целый мир в пламенном своем порыве,
 Что жизнь моя преодолела бы время, что мысль моя
 Затопила бы небо и перелилась через край,—
 — Иегова! Иегова! твое имя одно мне опора!
 Твое имя одно мне отклик на голос сердца!
 Или нет: этот мой порыв, этот восторг без слов
 Сами лишь отголосок твоего величия, боже!

Ты не часто покоишься в груди моей, высокое имя,
Ты не часто покоишься на огненных моих устах,
Но каждое впечатление мира находит тебя и оживляет тебя,
И крик моей души — это всегда лишь ты, о мой бог!

Сопоставления отдельных лермонтовских стихотворений и их западноевропейских образцов делались неоднократно. В данном случае интерес сопоставления в том, что приходится сопоставлять не образы и мотивы, а композиционную схему стихотворения — схему, которую можно кратко выразить формулой: «Когда... — когда... — когда, — тогда: бог». Что эта схема в обоих стихотворениях одинакова, очевидно. Но достаточно ли этого, чтобы утверждать, будто именно это стихотворение Лермонтову внушено именно этим стихотворением Ламартина? Наставить трудно. Очень может быть, здесь действовала какая-то более давняя традиция духовной поэзии, специальным изучением которой мы не занимались. Во всяком случае, популярность Ламартина в России именно в 20—30-е годы XIX в. была очень велика, стихотворения его были заведомо известны и Лермонтову, и читателям Лермонтова, и поэтому сопоставление «Крика души» со стихотворением «Когда волнуется желтеющая нива...» интересно не только «с точки зрения вечности», но и с точки зрения истории литературы.

Две особенности лермонтовской поэтики могут быть проиллюстрированы этим сравнением; обе они давно отмечены исследователями. Первая особенность — стремление опираться на уже разработанный литературный материал, концентрируя его в сентенции и формулы, применимые к самым разным стихотворениям (типа «Так храм оставленный — все храм, Кумир поверженный — все бог!»; источником этой сентенции, как известно, является Шатобриан). Вторая особенность, наиболее характерная для позднего Лермонтова, — избегание отвлеченной пышности и стремление к скромности и конкретности образов (классический пример — «Люблю отчизну я, но странною любовью...»). Для нас важнее первая из этих особенностей — мы увидим, как Лермонтов концентрирует и проясняет в своих сентенциях содержание используемого литературного материала и как в своей композиции он концентрирует и проясняет структурные особенности используемого материала.

Стихотворение Ламартина состоит из девяти строф, сгруппированных по схеме 1 + (2 + 1) + (2 + 1) + 2. Первая строфа — вступительная: «Когда божественное дыхание, овевающее мир, касается души моей...». Здесь сразу введены все три основных элемента стихотворения: «бог», «мир» и «моя душа». Из остальных строф эта единственная выделена сравнением «как». Следующее трехстрофие как бы раскрывает понятие «мир»: «небо», «заря, стекающая с неба» и, наконец, поющая и щебечущая «земля» — последовательное движение сверху вниз. Следующее трехстрофие таким же образом раскрывает понятие «душа»: «мысли», готовые низринуться в последнюю бездну, «чувства», воспаряющие в небо любви и «жизнь и мысль», переливающиеся через край, — сперва движение сверху вниз, потом снизу вверх и, далее, из центра во все стороны. В обоих центральных трехстрофиях последние строфы выделены: в первом — безличностью подлежащих «всё» и «человек»; во втором — гиперболичностью образов «вздохом сотворить мир», «мыслью переполнить небо через край»; в обоих — подхватывающей друг друга идеей «побеждаю время» и «победив время, побеждаю пространство». Все семь строф объединены анафорой «когда...», этим они отделяются от двух строф заключения; кроме того, синтаксис семи строф начальной части сложнее и прихотливее, чем синтаксис двух строф заключительной части (начало построено на подчинительных

предложениях, конец — на сочинительных предложениях). Заключение начинается кульминационным возгласом «Иегова! Иегова! твое имя...» и дальше построено симметрично: первые две строки каждой строфы обращены к имени божьему, последние две строки — к самому богу; словом «бог» заканчивается стихотворение. Обратим, однако, внимание, что переломом, кульминацией служит не образ бога, а образ божьего имени: мысль о боге присутствует, как мы видели, с самого начала стихотворения, первая же строфа начинается с «божественного дыхания», во второй появляются «пути господа бога», и затем по всем строфам проходят вспомогательные образы сияния, света, лучей, бессмертия, бездны, небес, пламени и, наконец, сотворения мира — все атрибуты образа бога; после этого, действительно, остается лишь назвать его по имени, имя это своим экзотическим звучанием образует кульминацию, а затем наступает разрешение напряжения и конец.

Во что превращается эта схема у Лермонтова?

Во-первых, исчезает весь арсенал вспомогательных образов, сравнений, приложений — все, что создавало ламартиновский пафос. Во-вторых, исчезает все то звено ламартиновского плана, в котором раскрывалось понятие «душа», — оно требует слишком отвлеченных образов, а Лермонтов в этом стихотворении хочет быть конкретен и прост. В-третьих, соответственно конкретизируются образы «мира»: вместо «цветок» Лермонтов говорит «ландыш», вместо «все» перечисляет ниву, лес и сад. Поэтому главным для Лермонтова становится композиционная организация этих образов «мира»: их нужно выстроить так, чтобы они сами подводили и к понятию «душа», и к понятию «бог».

Стихотворение Лермонтова — это четыре строфы, из них первые три начинаются «когда... когда... когда...», а заключительная — «тогда»; синтаксическая схема обнажена до предела. Оставим пока в стороне заключительную строфу и посмотрим на последовательность первых трех. Ее можно рассматривать по крайней мере в пяти различных аспектах.

Прежде всего — последовательность действий. Сказуемые первой строфы: «нива *волнуется*», «лес *шумит*», «слива *прячется*». Уже здесь начинается, так сказать, одушевление неодушевленных предметов, но пока еще очень осторожное: «волнуется» можно сказать и об одушевленном и о неодушевленном предмете, а «прячется» — это не столько активное действие, сколько пассивное состояние. Сказуемое второй строфы — «ландыш *приветливо кивает* головой»; это уже действие активное и эмоционально окрашенное, ландыш здесь одушевлен и очеловечен. Сказуемые третьей строфы: «ключ *играет* и *лепетет*»; это высшая степень одушевленности, предмет из бессловесного становится наделенным речью, внимание читателя переносится с предмета на содержание его речи — мы достигли кульминации, понятие «душа» нам уже внушено, и путь к понятию «бога» открыт.

Далее — последовательность характеристик. Первая строфа вся держится на цветowych эпитетах: «желтеющая нива», «малиновая слива», «зеленый листок»; два нецветowych эпитета — «свежий лес» и «сладостная тень» — занимают явно подчиненное положение (ибо тон задает первая строка с «желтеющей нивой»). Во второй строфе цветowych эпитетов столько же, но характер их иной: «румяный вечер», «утра час золотой», «ландыш серебристый» — здесь это уже не столько цвет, сколько свет, предметы им не материализуются, а дематериализуются: нецветовой эпитет «душистая роса» по-прежнему второстепенен. В третьей строфе цветowych эпитеты отсутствуют вовсе, остается только нецветовой — «студеный ключ»: вместо зримого предмета перед нами лишь

атмосфера, окружающая предмет; зато появляются новые эпитеты — такого свойства, какого раньше не было: «смутный сон», «таинственная сага», «мирный край». Так первоначальная ясность переходит в таинственную смутность, дематериализация завершена, кульминация достигнута.

Далее — последовательность точек зрения. В первой строфе все представлено объективно, со стороны: нива волнуется, лес шумит, слива прячется под листком — и дано это так, как будто всякий может наблюдать данные явления и удостовериться в них. Во второй строфе точка зрения уже субъективна: «Из-под куста *мне* ландыш серебристый приветливо кивает головой»; посторонней проверке это явление, понятно, не поддается. В третьей строфе повторяется то же: ключ «лепечет *мне* таинственную сагу», и это подчеркивается предыдущей фразой — «погружая *мысль* в какой-то смутный сон» — и «смутный сон», и «таинственная сага» существуют только для души поэта (в отличие, например, от «свежего леса» и «сладостной тени» первой строфы, которые существовали для всех), опять душа исподволь выдвигается на первый план и занимает все поле нашего зрения, преломляя наш взгляд на мир поэта.

Далее — последовательность охвата времени. В первой строфе все, по-видимому, указывает на какой-то конкретный, определенный временной момент: естественно представлять, что это один и тот же порыв ветра волнует ниву, заставляет шуметь лес и позволяет сливе скользнуть под тень листка. Во второй строфе этого уже нет: мало того, что описываемый момент не совпадает с описанными перед этим (желтеющая нива и малиновая слива — это, вероятно, август, а ландыш — это весна; в этой несовместности укорял Лермонтова еще Глеб Успенский), вдобавок сам описываемый момент не фиксирован, а произволен — «румяным вечером иль в утра час златой»; вечер и утро взяты, конечно, не случайно как самые расплывчатые и переходные моменты суток. А третья строфа уже никаких временных указаний не содержит: «смутный сон» выводит ее за пределы времени, переход от конкретности к неопределенности завершен.

Наконец — последовательность охвата пространства. В первой строфе пространство дано широко и многообразно: нива, лес, сад — как будто три взгляда в три стороны. Во второй строфе пространство резко сжимается, в поле зрения остаются крупным планом только куст и ландыш; притом сужение это происходит не скачком, а постепенно, как бы на глазах у читателя — фраза построена так, что подлежащее и сказуемое отодвинуты в самый конец; сперва дается атмосфера, наполняющая пространство вокруг предмета (аромат росы, оттенки зари), а потом уже центр пространства, сам предмет — ландыш. В третьей строфе этот прием уже не нужен, подлежащее «ключ» названо с самого начала; здесь происходит иное: пространство не сужается, а как бы прорывается, «ключ, играющий по оврагу», — это первая в стихотворении протяженность, первое движение (после стоячих нивы, леса, сада, куста и ландыша), и притом движение, уводящее внимание читателя за пределы очерченного поля зрения, — ключ лепечет «про мирный край, откуда мчится он». Так и здесь совершается выход за пределы конкретности материального мира; этот выход становится кульминацией стихотворения, переходом от «когда...» к «...тогда».

Кульминация стихотворения любопытна тем, что семантический и лексический моменты в ней не совпадают. Семантическая кульминация — это, конечно, слово «сон» (подготовленное словом «мысль»); именно оно переводит мир стихотворения из реального плана в идеаль-

ный, просветленный, проникнутый божественной гармонией. Лексическая же кульминация — это, конечно, слово «сага»: в долермонтовской поэзии оно неупотребительно или почти неупотребительно, в академический словарь попадает только в 1847 г., в стихотворении звучит очень резким экзотизмом (ср. «Иегова!..» у Ламартина) и хорошо фиксирует точку перелома от «когда...» к «...тогда».

Переходим к заключительному четверостишию. В трех первых перед нами раскрывалось, постепенно одушевляясь, понятие «мир»; в заключительном четверостишии оно вытесняется двумя другими основными понятиями нашего стихотворения, одинаково связанными с понятием «мир», но взаимно противопоставленными друг другу: понятием «я» и понятием «бог».

Понятие «я» в большей степени подготовлено предшествующим построением стихотворения, поэтому оно и появляется первым. Безликое «мне» уже появилось во второй и третьей строфах, но оно не имело там никакой характеристики, лишь пассивно воспринимало впечатления мира. Теперь заключительная строфа начинается словами: «Тогда смиряется души моей тревога» — в первый и единственный раз названа «душа», в первый и единственный раз названа «тревога», и эта эмоциональная установка разом ретроспективно окрашивает все содержание предыдущих строф — начиная от двусмысленного «волнуется» в первой строке (в литературном языке 20—30-х годов XIX в. в отличие от современного прямое значение слова «волноваться» было употребительнее, чем метафорическое, поэтому при первом чтении слова «волнуется желтеющая нива» заведомо воспринимались еще без эмоциональных обертонов) и кончая «мирным краем» в последней строке, непосредственно подготовляющим слова о смиряющейся тревоге души.

Понятие «бог» требует более постепенного перехода. Мы видели, что три первые строфы были построены по четко организованному плану: от неодушевленности к одушевленности, от сторонней ясности к внутренней смутности, от объективности к субъективности, от пространственной и временной конкретности к внепространственности и вневременности. Это был путь извне вовнутрь — из материального мира в духовный мир. Заключительное четверостишие содержит обратное движение — от души к мирозданию, но уже просветленному и одухотворенному. Четыре стиха его — четыре этапа этого движения: «Тогда смиряется души моей тревога» — внутренний мир человека; «Тогда расходятся морщины на челе» — внешний облик человека; «И счастье я могу постигнуть на земле» — ближний мир, окружающий человека; «И в небесах я вижу бога» — дальний мир, замыкающий мироздание; внимание поэта движется как бы расходящимися кругами. Вся начальная часть — «когда...» — была направлена вглубь, в одну точку, вся заключительная часть — «...тогда» — направлена вширь, в пространство. Основной порог на этом переходе — от человека к окружающему миру — приходится на середину строфы; он отмечен, во-первых, стилистически — сменой анафоры («тогда... тогда...» — «и... и...») — и, во-вторых, семантически — в предыдущей части строфы действия негативны, происходит как бы снятие дурного, живущего в человеке («тревоги») — «смиряется тревога», «расходятся морщины», а в последующей части строфы действия позитивны, происходит как бы утверждение хорошего, живущего в мироздании («счастье») — «могу постигнуть счастье», «вижу бога». Словом «бог», как и у Ламартина, заканчивается стихотворение.

Метрика стихотворения до некоторой степени служит аккомпанементом к его композиционному строю. Первая строфа, самая «неоду-

шевленная» и «вещественная», — сплошной шестистопный ямб, заставляющий предполагать, что и все стихотворение будет написано этим строгим размером. Вторая и третья строфы сбивают это ожидание — они написаны свободным чередованием шестистопного и пятистопного ямба, усиление метрической зыбкости совпадает с усилением образной зыбкости. Заключительная строфа возвращается к начальному шестистопному ямбу с двумя лишь важными отличиями: во-первых, последняя строка, о боге, укорочена (четырёхстопный ямб — единственный раз во всем стихотворении); во-вторых, рифмовка здесь (тоже единственный раз) не перекрестная, а охватная: и то и другое подчеркивает концовку.

Таким образом, композиционное равновесие лермонтовского стихотворения идеально: в части «когда...» три ступени, по которым мы словно уходим из мира внешнего и углубляемся в мир внутренний (ступени длинные, по строфе каждая); в части «...тогда» тоже три ступени, по которым мы словно возвращаемся из мира внутреннего в мир внешний (ступени короткие, по строке каждая), и за ними четвертая ступень — с богом в небе. Заключительная строка «И в небесах я вижу бога» сталкивает понятия «я» и «бог» — оба полюса, между которыми лежит то понятие «мир», с которого начиналось стихотворение.

Эта выверенность композиции не может быть случайна: очевидно, именно мотивировка последовательности «когда... когда... когда... тогда...: бог» была главным предметом заботы Лермонтова. Это и позволяет допустить, что его отталкивание от Ламартина было сознательным. Заполнение схемы у Ламартина должно было показаться Лермонтову слишком перегруженным, а перелом «божественность в мире — божественность в душе — божественность в божьем имени» — слишком слабым; и он освобождает схему от всего лишнего, а перелом делает четче и яснее: «мир — я и бог». Это такая же концентрация сути, какой были лермонтовские сентенции типа «Так храм оставленный — всё храм», только не на идейном, а на композиционном уровне.

Любопытно, что в творчестве Лермонтова есть и обратный пример — случай, где он не обнажает композиционную схему оригинала, а, наоборот, загружает ее новыми и новыми образами. Это «Ветка Палестины», написанная, как давно отмечалось, по схеме пушкинского стихотворения «Цветок засохший, безуханный...». Какими средствами здесь пользуется Лермонтов и как соотносятся эти два приема в его поэтике — вопрос слишком сложный, и здесь его касаться не приходится.