



АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

LITERARY TEXT ANALYSIS

НАУЧНАЯ СТАТЬЯ

УДК 81'42.811.161.1

<http://doi.org/10.30515/0131-6141-2023-84-6-40-47>

Душа и маска: лингвопоэтический анализ стихотворения В. Брюсова «Если ты сам догадаться не мог...» (к 150-летию со дня рождения)

Елена Алексеевна Панова

Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия, epanova@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-1329-8718>

Аннотация. В статье анализируется одно из малоизвестных стихотворений позднего В. Я. Брюсова. Рассмотрена композиция, ключевые семантические поля и оппозиции, пространственная и временная организация текста. Особое внимание уделено способам представления лирического героя и языковым средствам выражения субъектно-объектных отношений. С помощью семантико-стилистического анализа текста, а также метода медленного чтения показано, как происходит развертывание лирического сюжета, какие акценты вносит языковая форма в раскрытие образно-смыслового содержания стихотворения, в формирование его подтекста. Семный анализ используется для характеристики комплекса значений ядерных единиц лирического текста. Отмечено своеобразие образа маски и представления лирического субъекта стихотворения. Автор приходит к выводу, что за внешне кратким и незамысловатым сюжетом скрывается сложная, содержащая разного рода переплетения субъектно-объектная структура.

Ключевые слова: В. Я. Брюсов, субъектно-объектные отношения, перифраза, маска, лирический сюжет, семантическое поле, местоимение, лирический герой

Для цитирования: Панова Е. А. Душа и маска: лингвопоэтический анализ стихотворения В. Брюсова «Если ты сам догадаться не мог...» (к 150-летию со дня рождения) // Русский язык в школе. 2023. Т. 84, № 6. С. 40–47. <http://doi.org/10.30515/0131-6141-2023-84-6-40-47>.

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

The soul and the mask: linguopoetic analysis of V. Bryusov's poem "If you could not guess yourself..." (to the 150th anniversary of the birth)

Elena A. Panova

Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia, epanova@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-1329-8718>

Abstract. The article analyses one of the late V. Ya. Bryusov's little-known poems. The research focuses on the composition, key semantic fields and oppositions, spatial and temporal organization of the text. The article pays meticulous attention to the ways of presenting the lyrical hero and the linguistic means of expressing agent-object relations. The semantic-stylistic analysis of the text and the method of slow reading show how the lyrical plot unfolds, what accent the linguistic form brings to the interpretation of the figurative and semantic content of the poem, as well as to its subtext formation. Componential analysis is used to characterise the complex of meanings of the lyrical text core units. The research highlights the originality of the mask image and the presentation of the lyrical subject of the poem. The article concludes that the seemingly brief and simple plot conceals a complex intertwined subject-object structure.

Keywords: V. Ya. Bryusov, subject-object relations, periphrasis, mask, lyrical plot, semantic field, pronoun, lyrical hero

For citation: Panova E. A. The soul and the mask: linguopoetic analysis of V. Bryusov's poem "If you could not guess yourself..." (to the 150th anniversary of the birth). *Russkii yazyk v shkole* = Russian language at school. 2023;84(6):40–47. (In Russ.) <http://doi.org/10.30515/0131-6141-2023-84-6-40-47>.

Введение. Валерий Яковлевич Брюсов не нуждается в представлении. Он вошел в историю русской литературы как зачинатель символизма, «как один из создателей поэтической культуры начала 20 в., соединивший в своем творчестве новейшие искания с заветами классиков и открывший поэзии новые пути, способствовавший ее дальнейшему развитию»¹. Как справедливо отметил составитель сборника «Валерий Брюсов глазами современников» А. Ю. Романов, при знакомстве с жизнью и произведениями поэта «открывается многообразный, неповторимый и многоликий мир» [Романов 2018: 4].

Однако приходится признать, что, несмотря на заслуги В. Я. Брюсова перед русской поэзией, у современных читателей его стихи не вызывают большого интереса и не относятся к числу любимых. Так, М. Л. Гаспаров в постскрипуме к одной из статей, посвященных поэту, с сожалением заметил, что «Брюсов в наши дни — малоуважаемый поэт», и добавил: «А поздний Брюсов не пользуется любовью даже у тех немногих исследователей, которые продолжали относиться к Брюсову с уважением... Поэтому нам естественно хотелось заступиться за поэта и показать интерес его непопулярных стихов. Хотелось бы умножить число конкретных разборов...» [Гаспаров 1997: 305].

Одним из таких малоизвестных («непопулярных») стихотворений позднего Брюсова является и написанное в 1920 г. «Если ты сам догадаться не мог...»². Оно впервые было опубликовано только после смерти поэта в 1928 г. в сборнике «Неизданные стихи (1914–1924)».

Стихотворение не кажется сложным для понимания, основная его мысль прямо

выражена в пятом двустишии (*Надо под маской все помыслы крыть, / Надо под маской все чувства таить...*) и вызывает в памяти тютчевский «этический императив»: *Молчи, скрывайся и таи / Все чувства и мечты свои* («*Silentium!*»). Тем не менее текст представляется интересным для анализа, особенно в аспекте выражения в нем субъектно-объектных отношений и способов представления лирического героя: в стихотворении отсутствуют местоимения и глагольные формы, относящиеся к 1-му лицу, не назван и субъект безличных предложений (*Надо... крыть, / Надо... таить*), но при этом образ лирического героя, его голос (который воспринимается почти как «открытый» голос самого автора — во всяком случае, лирический герой ощущается как очень близкий автору³) слышится как выраженный прямо, «без посредников». В отличие от многих ранних стихотворений Брюсова, для которых характерны эпатаж, вызов, поза и в которых «иногда трудно уловить... где подлинное самовыражение поэта, а где лишь одна из многих “масок”, которые любил и умел надевать Брюсов» [Шервинский 1976: 9], общая тональность этого текста камерная и искренняя, естественная, лишенная театральности⁴. Кроме того, Брюсов, как известно, «заслужил репутацию мастера формы» [Гумилев 1991: 200], и внимательное и вдумчивое

³ В литературе о Брюсове не раз указывалось на его рационализм и в самой реально-биографической личности поэта, и в образе его лирического героя. В частности, Д. Максимов отмечает брюсовскую способность «управлять собой, конструировать себя, свое поведение» [Максимов 1969: 16].

⁴ Примечательна оценка С. Городецким книги «Неизданные стихи (1914–1924)» В. Брюсова: «И еще одно нужно сказать об этой книге. Она составлена из стихов, не вошедших в уже изданные сборники. Значит, для нее осталось *самое интимное*» (выделено нами. — Е. П.) [Гороцкий 2018: 44].

¹ Лавров А. В. Брюсов // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь / гл. ред. П. А. Николаев. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 337.

² Текст стихотворения см. на обложке, с. 2.

отношение к форме поэтического выражения, к грамматической и лексической организации текста способствует более глубокому его пониманию, позволяет выйти за рамки тривиального содержания произведения и увидеть и понять те скрытые добавочные смыслы, которые могут ускользнуть, если ограничиться только поверхностным прочтением.

Анализ. Начнем с композиции. Стихотворение состоит из восьми двустиший, которые группируются следующим образом: (4 + 1) + 2 + 1. Первые четыре строфы, кроме тематической и лексико-синтаксической общности (общее придаточное условия, параллелизм строения — *Опыт научит — Жизнь... даст, Время добавит*; повторы — *сам, сами*; обобщающий анафорический элемент — *все они*) дополнительно объединяются и одинаковой рифмой 1-го и 4-го двустиший (*мог — строг — шнурок — урок*), которая, окольцовывая этот композиционный фрагмент, придает ему относительную завершенность. 5-я строфа, как уже отмечалось, прямо формулирует основную мысль стихотворения, к которой иносказательно и имплицитно «подводили» метафорические перифразы предыдущей части. Две следующих строфы объединены анафорическим повтором (*Знает ли кто, как...*), единственным на все стихотворение метастрофическим переносом (отсутствие знака конца предложения после 6-го двустишия), а также вопросительной модальностью, которая сменяет констатирующую повествовательную интонацию первой части, переводит развитие лирического сюжета в иную эмоциональную плоскость и вместе с лексикой выражает одну из основных оппозиций стихотворения (*рассудок — чувства*). Заключительное двустишие, характеризующееся причудливым интонационным рисунком и совмещающее отрицательно-утвердительную и вопросительную модальность, одновременно соотносится с двумя предыдущими композиционными частями: непосредственно связано по смыслу и с предшествующими вопросами и, благодаря лексическим и смысловым повторам (*маску, под маской — маска; бессменный — держится прочно*), отсылает к началу стихотворения. Таким образом, текст имеет достаточно стройную и цельную композицию, в которой части хотя и не

располагаются в одной эмоциональной и смысловой плоскости, тем не менее тесно увязаны между собой с помощью различных лексико-синтаксических и собственно стиховых средств.

Лексический состав текста группируется в несколько семантических полей, которые отражают основные мотивы и образы стихотворения и пересечением и сменой которых формируется его тематическое развитие. Центральным является образ маски (слово в разных формах повторяется в тексте четыре раза). В поэзии Брюсова различные исторические и литературные «маски» встречаются неоднократно. Лирический герой поэта нередко надевает на себя ту или иную маску, причем каждая из них индивидуальна и имеет (как бы парадоксально это ни звучало) свое «лицо». В такого рода текстах маска используется как прием, позволяющий автору говорить от лица другого. В анализируемом же стихотворении присутствует само слово *маска*, которое употреблено в одном из основных значений: предмет, функция которого — скрыть лицо и тем самым спрятать, сделать невидимыми для окружающих истинные мысли и чувства. Маска здесь безлика, она нужна лирическому герою для защиты своего внутреннего «я». Семантика утаивания, скрывания прямо эксплицируется и синонимичными глаголами *крыть* (устар. 'скрывать, таить, прятать'⁵) и *таить* ('Держать что-либо в тайне, скрывать от других'; 'Хранить в себе, в своей душе (чувства, мысли и т. п.)'⁶), которые объединяются с существительным *маска* в одно семантическое поле. Несмотря на небольшой количественный состав, этот смысловой узел — один из ключевых в стихотворении и тесно связан с еще одним важным для текста полем, которое можно обозначить как «Жизненный урок».

Концентрация в тексте лексических единиц, образующих семантическое поле «Жизненный урок», гораздо выше: кроме слова *урок*, к нему относятся существительные, называющие «учителей» (*Опыт, Жизнь, Время* — прием олицетворения

⁵ Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. Т. 5: И—К. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. 1918 стб. (БАС).

⁶ БАС. Т. 15: Т—Тятя. М.; Л., 1963. С. 29.

заставляет воспринимать эти слова как написанные с прописной буквы, хотя они и употреблены в начале стиховых строк, что не дает возможности однозначно ответить на этот вопрос), предикаты, обозначающие их действия и объединенные общими семами 'обучение', 'объяснение' (*научит, откровения даст, добавит, подскажут*), прилагательное *знакомый* (в сочетании со словом *урок* подразумевает 'повторение', а повторение, как известно, обязательный компонент процесса обучения). Слово *откровение* ('То, что... открывает какую-н. истину, дает новое понимание чего-н.⁷') своей стилистической окраской (в словарях оно дается с пометой «книжное») усиливает степень значимости открываемого, а множественное число подчеркивает неоднократность, процессуальность постижения жизненной истины.

Еще одно семантическое поле составляют слова, относящиеся к эмоциональной сфере личности. Это прежде всего родовое наименование *чувства*. Употребленное во множественном числе и в связке с местоимением *все* (придающим сочетанию гиперболized характер), оно указывает на полный охват эмоций, без каких-либо исключений. Кроме того, некоторые из единиц этого поля объединены в оксюморонные образы: так, слово *восторг* обозначает достаточно сильную и к тому же положительную эмоцию (необыкновенной радости), которая обычно находит и яркое внешнее проявление, а глагол *ропщет*, напротив, ассоциируется с негативным чувством (с недовольством, жалобой, обидой), которое характеризуется слабой интенсивностью внешнего проявления. Второй оксюморонный образ (*смеется вражда*) тоже объединяет полярные эмоциональные состояния, противоречащие друг другу. Однако именно такое сочетание несочетаемого позволяет передать не только сложность и неоднозначность, противоречивость эмоций, но и их широкий диапазон. Глагол *плакать*, выражающий внешнее проявление чувств, свидетельствует об их силе. В словосочетании *романтическая сказка* оба компонента также можно отнести к этому полю, так как в их значении присутствуют

семы 'иллюзия', 'вымысел', 'мечта', 'идеализация', которые противоположны смысловому комплексу «рассудок» и ассоциируются со сферой чувств. Сему 'вымысел' содержит и существительное *книга*, которое в контексте стихотворения воспринимается как источник, способный вызвать сильные переживания. Все приведенные единицы, таким образом, достаточно полно характеризуют эмоциональную составляющую внутреннего мира лирического субъекта.

К сфере чувств относится и краткое прилагательное *спокоен*, которое, однако, образует оппозицию с рассмотренными выше лексическими единицами, поскольку указывает скорее на отсутствие эмоций (*спокойный* – 'Не испытывающий волнения, тревоги...'⁸) или внешнюю сдержанность в их проявлении. Входящее с ним в однородный ряд прилагательное *строг* также вызывает зрительный образ «безэмоциональности». К этой подгруппе относится и деепричастие *любя*, поскольку частица *как будто* (*как будто любя*), выражающая сомнение в реальности названного чувства, превращает его значение в «минус чувство». Наконец, эпитет *холодная* (*холодная маска*) с аналогичным значением 'Бесстрастный, равнодушный, крайне сдержанный в проявлении чувств'⁹) объединяет это семантическое поле с ключевым образом маски. Как видим, поле эмоций организовано по принципу оппозиций и подчеркивает контраст между страстью и сдержанностью, между истинными чувствами, которые испытывает лирический субъект (душой), и внешней бесстрастностью (маской). Основная оппозиция, таким образом, это противопоставление души и маски и – шире – внешнего и внутреннего, сильных эмоций и не менее сильного сдерживающего начала.

Образ лирического героя стихотворения уже с первой строки распадается на два «я», разделенных по времени: «я», выступающее субъектом речи и наделенное жизненным опытом, и «ты» = «я», которое относится к прошлому и является объектом самонаблюдения. При этом нельзя сказать, что субъект речи характеризуется только рассудочностью и полностью лишен душевных порывов и сильных эмоций. Настоящее

⁷ Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова: в 4 т. Т. 2: Л–О. М.: Русские словари, 1994. С. 934 (СУ).

⁸ БАС. Т. 14: Со–Сям. М.; Л., 1963. С. 552.

⁹ СУ. Т. 4: С–Я. С. 1178.

время глаголов в 6-й и 7-й строфах (*ропщит, смеется, хочется плакать*) указывает на отнесенность этих эмоций не к «я» в прошлом, а к субъекту речи (т. е. к «я» в настоящем), который уже, казалось бы, усвоил главный урок жизни и сконструировал для себя модель поведения, но все еще не может полностью смириться с этим.

Кроме того, в тексте присутствует несколько метонимических обозначений лирического «я», которые выполняют функции либо его заместителей, либо самостоятельных персонажей, вступающих с лирическим субъектом в определенные отношения: *Опыт, Жизнь, Время, душа, восторг, вражда*. Семантика каждого из этих существительных раздваивается: сохраняя свое основное значение и называя тот или иной объект действительности (денотат), они одновременно являются и обозначениями лирического героя, так как указывают на неотъемлемые его сущности, состояния, чувства. В результате лирический герой, несмотря на то что в грамматическом выражении он практически все время играет роль объекта по отношению к его «заместителям», на уровне семантики совмещает обе роли — субъекта и объекта.

Таким образом, многочисленные и разнообразные способы выражения лирического героя в стихотворении становятся инструментом смысловой игры, основанной на референциальном сдвиге — на двоении референта, подмене референтов и их объединении, а основной конфликт стихотворения получает оттенок вынужденности, навязанности лирическому субъекту определенной этической модели. Трижды повторенное местоимение *сам* подчеркивает смену ролей: переход активности от субъекта, обозначенного местоимением *ты*, к другим персонажам, по отношению к которым *ты* становится объектом воздействия. Все это драматизирует лирический монолог, создавая внутреннюю диалогичность текста.

Рассмотрим движение лирического сюжета и развертывание в тексте образно-тематического содержания. Как известно, при отсутствии заглавия его роль выполняет начальная строка. В анализируемом стихотворении она представляет собой условное придаточное, которое совмещает сразу

несколько важных для текста смысловых линий. Во-первых, прошедшее время глагола *мог* создает ретроспективный взгляд, настраивая читателя на ожидание рефлексии о прошлом, а несовершенный вид глагола вносит дополнительный оттенок длительности и повторяемости, тем самым косвенно акцентируя и мотив времени («прожитого»): то, о чем пойдет речь, характеризуется не одномоментностью, а протяженностью в прошлом. Глагол *догадаться* («сообразить, понять, по каким-либо признакам прийти к правильному решению»), у которого отсутствует дополнение (*догадаться о чем?*), не только указывает на напряженную внутреннюю работу, но и сразу создает «интригу», предлагая читателю включиться в процесс угадывания, о чем идет речь. Этому способствует и употребление местоимения 2-го лица *ты*, которое не имеет здесь однозначной референции и может обозначать и внутреннего (внутритекстового) адресата, с которым вступает в диалог лирический субъект, и внешнего адресата — читателя (при этом возникает эффект обращенности к каждому читателю в отдельности), и самого лирического героя (точнее, одну из его сторон) — достаточно распространенное в лирической поэзии явление автокоммуникации (см., например: [Ковтунова 1986: 61–88]). И эта игра на референциальной неоднозначности сразу придает тексту семантическую и коммуникативную «объемность»: признание лирического героя, сохраняя значение «речи для себя», приобретает обобщенный характер, апеллируя к каждому из читателей. В результате рассказ *о себе* объективируется, превращаясь в рассказ *не только о себе*. Местоимение *ты* употреблено здесь в именительном падеже (единственный раз во всем тексте), является в предложении подлежащим и выступает субъектом действия. Однако отрицательная частица *не* перед модальным глаголом (*не мог*) сводит на нет активность лица, на которое указывает это местоимение, акцентируя значение несостоятельности действия, его безрезультатности. Кроме того, обозначая адресата, к которому обращается субъект речи, *ты* оказывается не только грамматическим субъектом, но и объектом, совмещая оба эти значения. Еще одно местоимение — *сам* («Без посторонней

помощи, независимо от других...¹⁰) — предвосхищает появление «помощников» в поисках верного понимания пока еще неясного, вызывающего широкие ассоциации предмета речи.

В следующих трех строках эти «помощники» названы (*Опыт*, *Жизнь*, *Время*) и представлены как основные «действующие лица», чье влияние на лирического героя гиперболизировано, а действия отличаются жесткостью, предопределенностью и, следовательно, невозможностью им противостоять. При этом следует отметить, что все три предложения перифрастически варьируют один и тот же инвариантный смысл. Во-первых, синонимичны субъекты действий: они связаны метонимически и могут заменять друг друга: *Опыт* — ‘то, что приобретается со временем, в течение жизни’; *Жизнь* — ‘всё пережитое и понятое человеком в процессе взросления’; *Время* — ‘годы жизни человека’. Во-вторых, в контексте синонимичны и глаголы, обозначающие действия этих антропоморфных персонажей: *научит* — *откровения даст* — *добавит* (т. е. ‘дополнит необходимое для понимания’) — с общим значением ‘объяснят то важное, что необходимо понять’, хотя это «важное» все еще остается неназванным, поскольку все глаголы употреблены без изыскующих дополнений, так что загадка, заданная начальной строкой, пока сохраняется. Это подтверждает и содержание двух следующих строф, в которых все три (квази)персонажа объединены (*все они трое*) и совершают действия, для которых, казалось бы, не требуется такое количество исполнителей, достаточно было бы одного (*маску наденут, завяжут*).

В 5-м двустии загадка предыдущих строф получает разрешение: метафорические перифразы сменяются прямыми номинациями, исчерпывающе формулирующими содержание жизненного урока.

Знаменательно многообразие в конце 5-го двустия и резкая перемена тона после него. Если первая часть стихотворения была выдержана в спокойно-констатирующем, отчасти даже с оттенком скрытой (само)иронии тоне (характеристика *усами шуриша* снижает пафос, смягчая серьезность), то интонация двух следующих строф взволнованно-напряженная, как будто прорвавшаяся

помимо воли субъекта речи сквозь принятую как нечто неизбежное и необходимое спокойную сдержанность. Голос лирического героя звучит даже в некоторой степени жалобно (своего рода «крик души», отражающий внутреннее смятение и напряжение от сдерживаемых эмоций), как желание вызвать сострадание у другого (других), в том числе и тех, от кого приходится скрывать свои истинные переживания, показать, что это вовсе не легко. Риторические вопросы лирического героя при этом носят не только эксплицитный, но и имплицитный характер: герой как будто полемизирует с самим собой, пытаясь если не оспорить итог пережитого и выбранную линию поведения, то хотя бы подчеркнуть, насколько трудно ей следовать, сохраняя видимую отчужденность.

Начальное *Нет* восьмой строфы в первый момент воспринимается как ответ на риторические вопросы (*Знает ли кто...*) и подчеркивает смысловую линию скрытости внутреннего мира лирического «я» от других. Однако уже следующее за этим категоричным отрицанием предложение устраняет такую прямолинейность. Становится понятно, что это *Нет* не столько относится к другим, сколько является ответом лирического героя самому себе: он словно отбрасывает все мучительные сомнения и смиряется с неизбежностью.

В заключительной строке слово *маска*, выдвинутое в сильную позицию абсолютного конца текста, употреблено в форме именительного падежа и из объекта (*маску наденут, под маской*) превращается в субъекта, в еще одного квазиперсонажа, который получает собственную «психологическую» характеристику (*холодная* — ‘...бесстрастная’¹¹) и в результате словно вытесняет и заменяет собой лирического героя вместе с его душевными порывами. Это выражено и на фонетическом уровне: звуковым составом слово *маска* перекликается со вторым по частотности в тексте

¹¹ БАС. Т. 17: Х–Я. М.; Л., 1965. С. 353. Аналогичные образы встречаются и в более ранних произведениях Брюсова; ср.: *Никто не подымал с лица холодной маски* («Замкнутые», 1898); *Ах, слишком долго, с маской строгой, / Бродил я в тесноте земной...* («И снова я, простерши руки...», 1911) (выделено нами. — Е. П.).

¹⁰ СУ. Т. 4. С. 2.

местоимением *сам* (почти анаграмма: *мас* — *сам*), которое, относясь, как уже отмечалось, к прямым и косвенным обозначениям лирического субъекта, подчеркивало его «самостоятельность».

Пространство в стихотворении интегрировано: это ментально-эмоциональное пространство, полностью локализованное во внутреннем мире лирического героя и вмещающее в себя его размышления, сомнения, чувства, и основной конфликт, хотя он и спровоцирован внешними причинами, все же происходит не между «я» и окружающим миром, а во внутреннем мире лирического субъекта. Единственная предложно-падежная форма существительного, которую можно было бы посчитать характеристикой внешнего пространства, — *в тиши* — имеет здесь не столько прямое («отсутствие звуков, шума»), сколько переносное значение («потихоньку, незаметно») и, кроме того, содержит сему времени, подразумевая, что путь к этому итогу (*Маску наденут в тиши на тебя*) постепенный, длительный, а не короткий, не одномоментный. Предложно-падежная форма *под маской*, которая дважды повторяется в тексте, приобретает пространственное значение и прямо отсылает к тому, что скрыто, т. е. к внутренней сфере лирического героя, при этом *маска* является границей, отделяющей внешний мир от внутреннего пространства субъекта.

Временной план стихотворения включает три грамматических пласта, которые располагаются в следующей последовательности: прошлое (1-я строка — *не мог*) — будущее (*научит, даст, добавит, наденут, завяжут, подскажут*) — настоящее (*надо крыть, надо таить, знает, роищет, смеется, знает, хочется, держится*). Как видим, преобладают формы будущего и особенно настоящего времени. При этом будущее время, соотношенное с единственной на все стихотворение формой прошедшего, тоже скорее отнесено к плану прошлого: своеобразное «будущее в прошедшем» обозначает результат, который уже стал фактом совершившегося. Доминирующий временной план в стихотворении — это настоящее, которое приобретает расширенное значение настоящего постоянного и обозначает не только состояние, мысли и чувства лирического субъекта в момент речи,

но и некую общую закономерность, то, что происходит всегда и постоянно. Тем самым жизненный урок, осознанный и сформулированный лирическим субъектом, характеризуется не кратковременностью, а длительностью и постоянством, отчего конфликт между бушующими в душе чувствами и необходимостью их скрывать от окружающих приобретает оттенок неизбежности, неразрешимости и поэтому особенно болезненно воспринимается лирическим героем. Сигналом того, что этот конфликт не завершается с концом стихотворения, а будет продолжаться (несмотря на кажущееся «смирение» лирического субъекта, принятие им неизбежного), можно считать женскую рифму в последнем двустииши — единственную на все стихотворение. В отличие от мужских рифм остальных строф, женская рифма заключительного двустииши словно не дает возможности поставить последнюю точку, оставляя некоторую недоговоренность и тем самым проецируя противоречия в душе лирического субъекта в будущее.

Смысловая линия длительности, протяженности основного конфликта во времени подчеркнута и на лексическом уровне. Во-первых, лексическое значение существительных *Опыт*, *Жизнь* и *Время* включает сему длительности. Во-вторых, характеристики, которые получают эти квазиперсонажи, также содержат данный компонент смысла: *не спеша*, *усаами шуриша* (персонифицированное *Время* наделяется такой деталью, которая указывает на вовсе не юный возраст «героя» и словно отсылает к представлению о возрасте самого поэта). Наконец, прилагательное *бессменный* («постоянный») и наречие *прочно* (*прочный* — «не подверженный переменам») прямо декларируют неизменяемость «существующего положения вещей» — статус-кво, мировоззренческие константы в брюсовской картине мира. Маска становится символом, отражающим как особое понимание окружающего мира (и реального, и идеального), так и самопознания субъекта. Бытийный опыт в стихотворении предстает одновременно и как динамический процесс, и как его результат.

Выводы. Таким образом, за внешней лаконичностью и прозрачностью сюжета обнаруживается причудливая субъектно-объектная структура и вовсе не прямолинейное

образно-тематическое движение. Прием «вычерпывания смыслов» (выражение С. А. Шаповал [Шаповал 2007: 68]), внимание к языковым сигналам, присутствующим в тексте, дает возможность увидеть скрытые в подтексте значения и их оттенки, проследить динамику переживаний лирического героя, восприятие им окружающего мира и осознание своего места в нем. И нельзя не согласиться с М. Л. Гаспаровым, который (кстати, со ссылкой на Брюсова) справедливо напомнил, что «формулировки идейного содержания не могут быть исчерпывающими, реальное содержание стихотворений разнообразнее и богаче» [Гаспаров 1997: 275].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаспаров М. Л. Академический авангардизм. Природа и культура в поэзии позднего Брюсова // *Гаспаров М. Л. Избранные труды: в 3 т. Т. 2: О стихах.* М.: Языки русской культуры, 1997. С. 272–305.
2. Городецкий С. [О книге:] В. Брюсов. Незданные стихи 1914–1924 // Валерий Брюсов глазами современников: сборник / сост., вступ. ст., прим. и коммент. А. Ю. Романова. СПб.: ООО «Полиграф», 2018. С. 44–45.
3. Гумилев Н. Валерий Брюсов // *Гумилев Н. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4.* М.: Терра, 1991. С. 199–200.
4. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. 206 с.
5. Максимов Д. Брюсов. Поэзия и позиция. Л.: Советский писатель, 1969. 240 с.
6. Романов А. Ю. Валерий Брюсов глазами современников: сборник / сост., вступ. ст., прим. и коммент. А. Ю. Романова. СПб.: ООО «Полиграф», 2018. 735 с.
7. Шаповал С. А. Русский язык в функциональном аспекте. Текстовый материал

с объяснениями и комментариями. М.: МИОО, 2007. 80 с.

8. Шервинский С. В. Валерий Брюсов // *Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов.* М.: Наука, 1976. С. 7–22.

REFERENCES

1. Gasparov M. L. Academic avant-garde. Nature and culture in the poetry of late Bryusov. *Gasparov M. L. Izbrannye trudy: v 3 t. T. 2: O stikhakh = Selected works: in 3 vol. Vol. 2: About poetry.* Moscow: Languages of Russian culture, 1997. P. 272–305. (In Russ.)
2. Gorodetsky S. [About the book:] V. Bryusov. Unpublished poems 1914–1924. *Valeriy Bryusov glazami sovremennikov: sbornik / sost., vstup. st., prim. i komment. A. Yu. Romanov = Valery Bryusov through the eyes of his contemporaries: collection of works / comp., introduction, notes and comment. by A. Yu. Romanov.* Saint Petersburg: Poligraph, 2018. P. 44–45. (In Russ.)
3. Gumilev N. Valery Bryusov. *Gumilev N. Sbr. soch.: v 4 t. T. 4. = Collected works: in 4 vol. Vol. 4.* Moscow: Terra, 1991. P. 199–200. (In Russ.)
4. Kovtunova I. I. Poetic syntax. Moscow: Science, 1986. 206 p. (In Russ.)
5. Maksimov D. Bryusov. Poetry and position. Leningrad: Soviet writer, 1969. 240 p. (In Russ.)
6. Romanov A. Yu. Valery Bryusov through the eyes of his contemporaries: collection of works / comp., introduction, notes and comment. by A. Yu. Romanov. Saint Petersburg: Poligraph, 2018. 735 p. (In Russ.)
7. Shapoval S. A. Russian language in a functional aspect. Text material with explanations and comments. Moscow: Moscow Institute of Open Education, 2007. 80 p. (In Russ.)
8. Shervinsky S. V. Valery Bryusov. *Literaturnoe nasledstvo. T. 85: Valerii Bryusov = Literary heritage. Vol. 85: Valery Bryusov.* Moscow: Science, 1976. P. 7–22. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Елена Алексеевна Панова, кандидат филологических наук, доцент

Elena A. Panova, Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor

Статья поступила в редакцию 26.07.2023; одобрена после рецензирования 26.08.2023; принята к публикации 15.09.2023.

The article was submitted 26.07.2023; approved after reviewing 26.08.2023; accepted for publication 15.09.2023.