



# АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

## Поэтика конфликта: противоречие и противопоставление

И.А. ГУЛОВА  
Москва

(Анализ стихотворения С.А. Есенина «Спит  
ковыль. Равнина дорогая...»)

В статье рассматриваются приемы организации композиции в соответствии с видами и этапами конфликта, что определяет динамику образов, тем и мотивов, критерии отбора и распределения лексических и грамматических языковых средств, формирует реестр приемов, обеспечивающих драматизацию поэтической медитации.

Ключевые слова: *композиция; конфликт; лирический субъект; хронотоп; оппозиция; оксюморон; персонификация; ретроспекция.*

Своеобразие творческого наследия С.А. Есенина создается уникальным соотношением тематической определенности, стилистической рельефности и эмоциональной лабильности. Узнаваемость авторского слога во многом определяется предельной близостью, «чуткостью» взаимосвязи лирического субъекта, образа автора и реального адресанта поэтических текстов.

Специфика есенинского идиостиля формируется повышенной эмоциональностью изложения и широтой охвата эмоций (это соответствует установке русской культуры на открытость самовыражения<sup>1</sup>) при оригинальности и точности их художественного воплощения. Лирическое *я* в поэзии 1924–1925 гг. носит сложный характер: с

одной стороны, это фрустрация: *Я не в силах скрыть моей тоски* («Мы теперь уйдим понемногу»); *Так я роняю грустные слова* («Отговорила роща золотая»); *И эту гробовую дрожь / Как ласку новую приемлю* («Цветы мне говорят – прощай»), с другой – положительно окрашенные эмоциональные переживания: *В этот вечер вся жизнь мне мила* («Синий май. Заревая теплынь»); *Эту жизнь за все благодарю* («Жизнь – обман с чарующей тоскою»).

В целом корпус есенинских текстов последнего периода творчества имеет особое значение: по мнению психологов, на 30 лет приходится кризис смысла жизни [Платонов 2009: 171], а он предполагает осознание и оценку жизненного пути, определение перспектив существования. Обратимся к написанному в июле 1925 г. стихотворению «Спит ковыль. Равнина дорогая...», которое является идиостилевой доминантой и передает не только специфику авторской творческой манеры, но и стоящие за ней особенности видения мира и своего места в нем.

<sup>1</sup> А.А. Ахматова вспоминала визит С.А. Есенина осенью 1924 г.: «Он рассказывал о своей поездке за рубеж. Из рассказа стало особенно ясно, насколько он русский» [Ахматова 2013: 531].

Гулова Инга Алексеевна, кандидат филол. наук, профессор МГУ.  
E-mail: gulova@yandex.ru

Драматическое звучание этого сложного текста<sup>2</sup> определяется отбором и организацией таких языковых средств, которые ориентированы на реконструкцию конфликта.

Композиция стихотворения объединяет две части, каждая состоит из трех строф. Содержательная составляющая текста осложняется тем, что первая композиционная часть (КЧ) представляет внутриличностный конфликт, а вторая – конфликт личности и группы. В совокупности КЧ прослеживается художественная реализация всех стадий развертывания конфликта [Лукин 2007: 126].

Первая КЧ отражает конфликтную ситуацию. В сильной позиции начала текста определяется и характеризуется объект конфликта – родина. Первая строка, выделенная позиционно и функционально (выступает в роли заглавия), маркирована синтаксически: объединяет два предложения разной природы. Пауза между ними усиливает значимость частей строки, выделяет изображаемое, а инверсия «укрупняет» каждый член предложения.

В частности, двусоставное нераспространенное инверсированное *Спит ковыль* отсылает к поэтическому времени (ночь) и характеризует пространство как обширное, ничем не ограниченное; задает установку на олицетворение; указывает на состояние покоя в природе (безветрие); вводит исходный оттенок текстовой цвето-световой палитры – серебристый. В свою очередь, инверсия определения *Равнина дорогая* подчеркивает интимность и однозначность оценки пространства. Но уже в следующей строке проявляются сигналы эмоционального неблагополучия.

Концептуальная информация вносится эпитетом *свинцовой*. Он корректирует цветопередачу – относительно мрачный синевато-серый цвет; из-за узуальной сочетаемости \*свинцовая пуля и метонимического именованья пули свинцом отно-

сительное прилагательное намечает мотив смерти. В основе окказиональной сочетаемости *свинцовой свежести*, усиленной звукописью, лежит оксюморон, ведь свинец, как известно, тяжелый и токсичный металл<sup>3</sup>. Слово *попынь* вызывает представления о горьком вкусе и ошутимом запахе, с которыми связано его сильнейшее ассоциативное поле (ср. в бунинской «Грамматике любви»: *Попынь – вечная горесть!..*). Соответственно союз *и*, связывающий части сложного предложения, используется в значении, близком к союзу \**несмотря на*. Все это вносит в субъективированное описание тревожность, настраивает антиципацию адресата на трагическую волну.

Второе двустишие строфы сложно взаимодействует с предыдущим. Их элементы находятся в отношениях противопоставления и образуют оппозицию: *Равнина дорогая // родина другая*. Категоричность утверждения форсируется экспрессивностью усилительной и отрицательной частиц *Никакая... Не вольет*, размещенных в началах строк, и при этом нейтрализуется узуальная противопоставленность *свежесть – теплынь* как ‘прохладно’ и ‘очень тепло’. Таким образом дистантно реализуется прием «объединения противоречивого», поддержанный аксиологией рифмующихся *попынь – теплынь*.

Во втором четверостишии представлена всегда сопутствующая внутриличностному конфликту оценка жизненных обстоятельств, судьбы. Закономерно происходит перемещение в семантическое поле «человек», однако подчеркнутая Я-авторизация четвертой строки *...мне в грудь мою* сменяется полнотой субъектного охвата *у всех у нас... всякого*. Лирический адресат заменяет собственную оценку групповой, которая не кажется убедительной. Вводные слова *Знать, пожалуй* указывают на предположительность принятой точки зрения, что поддерживается

<sup>2</sup> Ср. интерпретацию в работах: [Захаров 1995: 57, 207, Марченко 1989: 302].

<sup>3</sup> Ср.: *свинец на душе (на сердце)* – ‘о тяжелом, гнетущем состоянии’; *лечь свинцом на душу (на сердце)* – ‘вызвать тяжелое, гнетущее состояние’.

императивом *спроси*<sup>4</sup>, употребленным в значении сослагательного наклонения. Модальные полутона корректируются пейоративной оценкой атрибутивного *такая участь*, проясненного в рифмопаре *участь – мучась*. Стечение деепричастий, образующих закрытый перечислительный ряд, развивает мотив «объединения противоречивого». Окказиональные однородные члены охватывают внутреннее состояние (оксюморон *радуясь... и мучась*) и характеризуют субъектно-объектные отношения (*свиристествуя*). Все это делает коллективную оценку *Хорошо* алогичной, противоречащей логике отбора лексико-семантической составляющей.

Третья строфа возвращает нас к восприятию внешнего мира. Она структурно организована по аналогии с первой, является двухчастной и объединяет два предложения. При повторном обращении к семантическому полю «природа» заявленные в начале текста тематические линии находят дальнейшее развитие.

Генитивное *Свет луны*, вынесенное в сильную позицию начала строфы, конкретизирует представления о художественном времени, но, главное, меняет доминанту восприятия пространства. Свет всегда выступает как источник информации, который делает явным ранее невидимое. Постпозитивные обособленные определения *таинственный и длинный* характеризуют *Свет*, с одной стороны, как явление загадочное, с другой – как конкретное, имеющее большую протяженность, чем обнаруживается высота пространства.

Вертикальная пространственная ось четко формируется распределением образов природы *ковыль, полынь → вербы, тополя → журавлиный*. Тем ощутимее становится значимость второй строфической доминанты – звуковой полифонической характеристики пространства. Соответ-

ственно внешнее зрение утрачивает свою структурированность. Благодаря последовательной персонификации становится гомогенным и трансформируется во внутреннее эмоциональное зрение.

Депрессивная эмоциональная атмосфера передается хаотичностью силы звучания (*Плачут... шепчут... окрик*) и широтой субъектного охвата. Контекстуальная сочетаемость существительных *вербы и тополя* при их грамматической родовой принадлежности в форме единственного числа прозрачно указывает на представителей обоих полов. Усилению драматизма воссоздаваемой картины способствует олицетворение *Плачут вербы*. Эта семантическая комбинация чрезвычайно выразительна: инверсия «работает» на разрушение ассоциативного поля подлежащего, традиционно связываемого с представлениями о радости, возрождении, плодородии, весне, Христовом воскресении.

Характер развертывания концептуальной информации приобрел такую определенность, что выделенный позиционно противительный союз *Но* присоединяет строки 11–12 как противоречие лирического субъекта самому себе. Самоубеждение<sup>5</sup> происходит на эмоциональном уровне и передается предельной категоричностью усиленного отрицания *никто... не разлюбит*.

Перифраза *отчие поля* вновь указывает на широту как ведущую характеристику пространства, чем оформляется относительная имманентность КЧ. Ее целостность обусловлена вертикальным словесным рядом *Равнина дорогая... родина... на Руси... отчие поля*, при этом образ родины представлен через отношение противоречия, отражающего внутриличностный конфликт, связанный мотивом любви к родине вопреки всему.

<sup>4</sup> И.И. Шубникова-Гусева полагает, что полемичность является одной из доминант идиостиля С.А. Есенина: «Даже в лирике полемичность определяет основные особенности композиции, сюжета, лексики, метафоры и рифмы. Если перечитать любое из стихотворений поэта с этой позиции, можно увидеть не только богатство переживаний, но прежде всего противоборство выраженных в них чувств» [Шубникова-Гусева 2009: 16].

<sup>4</sup> Содержание рифмопаузы *спроси – на Руси* конкретизируется в сравнении. По наблюдениям Л.Л. Бельской, «в позднем творчестве Есенина учащаются случаи самоповторения рифм, определяя устойчивое «ядро» его рифменного словаря: ...Русь – грусть, гнусь, боюсь, мирюсь» [Бельская 1990: 85].

Говоря об обобщающем характере 11-й и 12-й строк, нельзя не отметить повторного косвенного обращения к теме смерти. Ее реализация связана со словосочетанием *окрик журавлиный*. Персонифицирующее *окрик* предполагает, что адресат удаляется, уходит, а мотив ухода служит устойчивым воплощением темы смерти. Образ *журавля* не только поддерживает принятую тональность изложения<sup>6</sup>, но и традиционно связывается с душами усопших.

Эмоциональная напряженность, тревожность, восприятие окружающего мира в пессимистических тонах, противоречие посылов и выводов в оценке жизненных обстоятельств – все свидетельствует о серьезном внутриличностном конфликте.

Вторая КЧ представляет конфликт личности и группы. В сильной позиции конца 13-й строки вводится предмет конфликта<sup>7</sup> – *новый свет*. Его художественное воплощение связано с последовательно развиваемым мотивом изменений. Он был намечен уже в первой строфе *родина другая*, а в четвертой – шестой строках представлен словообразовательно соотносенным вертикальным рядом *новым... новью... новью*. Так вводится второй, обобщенный и отвлеченный субъект конфликта. Уже самый выбор формы творительного падежа указывает на активность (агрессивность?), а контекстуальная сочетаемость существительного *новь* обозначает его полифункциональность: он выступает в роли объекта и субъекта.

Закономерно в организации КЧ доминирующим становится принцип открытой оппозитивности. Прежде всего изменяется поэтическое время. Начальное для

<sup>6</sup> Поэт использует смысловые возможности образа осенних журавлей: *Полюбил я седых журавлей С их курлыканьем в тощине дали...* («Низкий дом с голубыми ставнями...»); *И журавли, печально пролетая...* («Отговорила роща золотая...»); *Такой рыдалистою дрожью Неотлетевших журавлей...* («Гори, звезда моя, не падай...»).

<sup>7</sup> Уточним: «Предмет конфликта – это проблема, противоречие, в котором отражается столкновение интересов и целей сторон» [Лукин 2007: 124].

второй КЧ *И теперь, когда*, поддержанное употреблением прошедшего perfectного, указывает, что предмет поэтической медитации структурируется по отношению к моменту речи. Соответственно формируется оппозиция [*Раннее*] // *Теперь*, которой обозначается начало конфликта. При этом если для первой композиционной части характерно использование форм настоящего и будущего времени, то для второй – прошедшего и настоящего, а такое различие временных векторов уже аксиологично. Трансформируются представления о свете: атрибутивное метафорическое *новым светом* позиционно по диагонали противопоставляется *Свет луны; Золотой... избы* и дается как атрибут *жизни*, которая мыслится как обобщенная категория в отличие от подчеркнуто индивидуализированной *моей... судьбы*.

Анафорический коннектор *Все равно* присоединяет строки 15–16 по принципу «объединения противоречивого» и выявляет пейоративную оценочность предыдущих двух строк *новым // остался*. Тема судьбы сужается до темы поэтического творчества, которая вводится через самонаминацию лирического субъекта. Поэтическое пространство сужается, употребление эпитета и логического определения придает ему абсолютно материальные очертания и романтизирует актуализацией представлений о ярком свете, цвете, ценности *Золотой бревенчатой избы*<sup>8</sup>.

К этому цвето-световому центру текста по контрасту примыкает пятая строфа, которая представляет эскалацию конфликта. Значимо сужение поэтического времени *По ночам*. Оно ретроспективно противопоставлено позиционным аналогам той же тематической группы: *Свет луны*, как ‘светлый’ / ‘темный’, а также *Спит* ‘спокойствие’ / ‘страх’ во время бессонницы. Временная оппозитивность поддерживается минимизацией пространства *прижавшись к изголовью*.

<sup>8</sup> М.М. Бахтин считал, что «главной темой поэзии Есенина является тема деревни, в центре которой стоит изба и избяная жизнь» [Бахтин 2013: 524].

Далее через ситуацию ночного видения проясняется коммуникативная тактика субъекта конфликта и расширяются их характеристики. Они реконструируются по оппозициям с легко восстанавливаемыми звеньями: *я // сильный враг, [не-юность] // юность, мои // чужая*, которым соответствуют семантические, видо-временные, валентностные расхождения глаголов *прижавшись // брызжет*.

Сквозь окказиональное *брызжет новую* отчетливо просвечивает узуальное *\*брызжет кровью*, отсылающее к теме смерти. Драматизация изложения усиливается перенесением этой темы на пространство, которое расширяется, вновь перемещается в семантическое поле «природы», имеет подчеркнутую субъектную привязку *На мои поляны и дуга* и, более того, семантически связано с исходным *Равнина дорогая*.

Шестая строка представляет третью стадию развития конфликта – выход из него. В фокусе внимания оказывается лирическое Я. Как выход из конфликта с *новой* им избирается стратегия уклонения. Соответственно происходит отказ от противоречия и оппозитивности в развитии мысли и организации языковых средств.

Уже в начале строфы *Но и все же* манифестируется изменение модальности, особенно осязаемое в сопоставлении с ретроспективными *Никакая* (категоричность), *Но никто* (абсолютная уверенность) и *Все равно* (настойчивость, последовательность). Сейчас лирический субъект принимает позицию пациента<sup>9</sup>, отраженную в грамматической специфике глагольных форм *коснулась, брызжет // прижавшись, теснымь* и в побуждении *Дайте мне*. Он планирует преодолеть конфликтную ситуацию не реальным действием, а вербальным воздей-

<sup>9</sup> Роль пассивного участника коммуникативного взаимодействия реализуется и в других стихотворениях: *Но, обреченный на гоненье, Еще я долго буду петь...* («Пушкину»); *И простим, где нас горько обидели...* («Несказанное, синее, нежное...»); *Но и все ж, теснымь и гонимый...* («Жизнь – обман с чарующей тоскою...»); *Грустно стою я, как странник гонимый...* («Синий туман. Снеговое раздолье...»).

ствием. Так происходит возврат к теме поэтического творчества, но в нем акцентируется не тематическая составляющая, как это было в четвертой строфе, а эмоциональный посыл *могу прочувственно пропеть*<sup>10</sup>.

Две заключительные строки реализуют и другие темы и мотивы. Это тема любви к родине *на родине любимой*, стабильно развиваемая при развертывании текста. Она перерастает в мотив смирения и принятия *Все любя*, значимость которого актуализирована тавтологически и позиционно. Наконец эксплицируется тема смерти и соотнесенный с ней мотив эмоциональной истощенности, отчаяния *Дайте мне... спокойно умереть*.

Таким образом, двухчастная композиция текста организована в соответствии с видами и этапами развития конфликта как объединение противоречия и противопоставления, чем обеспечивается драматизм поэтической медитации. Противоречие передает внутрличностный конфликт, отражает сложность образа в позднем творчестве поэта и реализуется приемом «объединения противоречивого», скрытой оппозитивностью, оксюморонным характером сочетаемости, персонификацией, инверсией. Противопоставление воспроизводит конфликт между личностью и группой, развивает мотив революционных изменений, реализуется явной оппозитивностью, метафоризацией, изменением хронотопа, динамикой местоименных и глагольных рядов. Такая организация стихотворения обеспечивает глубину его содержательной составляющей и позволяет эксплицировать широкий спектр эмоций.

#### ЛИТЕРАТУРА

А х м а т о в а А.А. Сергей Есенин // Сергей Александрович Есенин. – М., 2013. – С. 525–532.

Е с е н и н С. Собрание сочинений: В 3 т. – М., 1983. – Т. 1.

Б а х т и н М.М. Есенин // Сергей Александрович Есенин. – М., 2013. – С. 521–525.

<sup>10</sup> Особенности есенинского употребления глагола *петь* и его дериватов (в том числе *пропеть*) рассмотрены в работе: [Шипулина 2014].

Бельская Л.Л. Песенное слово. – М., 1990.

Лукин Ю.Ф. Конфликтология: управление конфликтами. – М., 2007.

Марченко А.М. Поэтический мир Есенина. – М., 1989.

Платонов Ю.П. Психология конфликтного поведения. – СПб., 2009.

Шипулина Г.И. Слова *песня / петь* и

их производные в поэзии Есенина // Сергей Есенин и искусство. – М., 2014. – С. 236–239.

Шубникова-Гусева Н.И. Вопросы поэтики и проблематики в контексте Есенинской энциклопедии // Поэтика и проблематика творчества С.А. Есенина в контексте Есенинской энциклопедии. – М., 2009. – С. 6–31.

**О.Е. ВОРОНИЧЕВ,  
Н.А. ШЕСТАКОВА**

Брянск

## **Устаревшая лексика в романе А.К. Толстого «Князь Серебряный»**

В статье выявляются основные типы устаревших слов русского языка в романе А.К. Толстого «Князь Серебряный» и анализируются особенности их стилистического употребления в целях воссоздания исторически достоверного речевого колорита эпохи Ивана Грозного.

Ключевые слова: *устаревшие слова; архаизм; историзм.*

Роман А.К. Толстого «Князь Серебряный» считается одним из лучших историко-художественных произведений классической русской и мировой литературы во многом благодаря тому, что его автор творчески продолжил пушкинские традиции в использовании языка документальных источников и прежде всего – в отборе и стилистическом употреблении устаревших слов.

Первостепенным лингвостилистическим признаком исторического романа как жанра, а следовательно и важнейшим показателем уровня художественного мастерства автора, М.Н. Нестеров правомерно считает характер документальной основы произведения [Нестеров 1978]. В первой четверти XIX в. в жанрах русского исторического романа и русской исторической драмы сформировались два направления в использовании языка исто-

рических документов. Одно из них связано с именами Н.А. Полевого и М.П. Погодина, другое – с именем А.С. Пушкина [Виноградов 1958: 115–135].

М. Погодин в предисловии к трагедии «Марфа, посадница новгородская» отмечает, что в ней «едва ль найдется несколько выражений, которых бы он (автор) не указал в памятниках того времени». Пушкин тоже стремился к достоверному воспроизведению исторической эпохи, в том числе и средствами языка. Однако ему был чужд метод прямолинейного документализма, чисто цитатный подход к материалу, так широко распространенный в литературных произведениях, имеющих своей задачей историческое изображение. «Пушкин не копировал и не подражал, а именно угадывал в своих источниках то, что был способен воспринять и пережить как поэт» [Винокур 1991: 211]. В употреблении как актуальной, так и устаревшей лексики, почерпнутой из документов, поэт всегда руководствовался чувством меры и целесообразности.

А.К. Толстой придерживался того же принципа умеренной архаизации при использовании устаревшей лексики в историческом романе.

---

*Вороничев Олег Евгеньевич, доктор филол. наук, доцент Брянского гос. ун-та им. акад. И.Г. Петровского.*

*E-mail: voonid@mail.ru*

*Шестакова Наталья Алексеевна, кандидат филол. наук, доцент Брянского гос. ун-та им. акад. И.Г. Петровского.*

*E-mail: schestakova.natalya@yandex.ru*