



АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

LITERARY TEXT ANALYSIS

НАУЧНАЯ СТАТЬЯ

УДК 81'42.811.161.1

<http://doi.org/10.30515/0131-6141-2024-85-6-39-49>

Стихотворение Георгия Иванова «Вздохни, вздохни еще...»: текст и контексты (к 130-летию со дня рождения)

Елена Алексеевна Панова

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

Аннотация. Статья посвящена стихотворению Г. Иванова доэмигрантского периода, которое не было предметом детального исследования, хотя в существующих комментариях отмечены некоторые его интертекстуальные связи. Цель работы – проанализировать стихотворение, совмещающее интертекстуальный (выявление внешних контекстов) и лингвопоэтический (описание роли языковых единиц разных уровней в раскрытии внутреннего мира текста, в создании его пространственно-временной организации, в выражении субъекта и адресата) подходы. Используя методы медленного чтения, лингвистического комментирования, приемы семантического и интертекстуального мотивного анализа, автор статьи показывает, что лексика стихотворения группируется в достаточно отчетливо выделяемые семантические поля («Смерть», «Любовь», «Дыхание», «Судьба», «Память» и др.), которые соотносятся друг с другом по принципу со-противопоставления. Выявлен также имплицитный мотив поэтического творчества (отражение судьбы поэта), связанный с интертекстуальными контекстами полисемантического мотива дыхания. Показана неоднозначность референции субъекта и адресата, ключевых образов, пространственного и временного планов, принципиально допускающих разное прочтение. Учитывая соотношение внешнего и внутреннего контекстов, автор статьи выдвигает предположение, что одним из контекстов, влияющих на понимание анализируемого стихотворения, является конкретно-исторический, что позволяет увидеть отражение в тексте реальных событий («шума времени»).

Ключевые слова: Георгий Иванов, субъект, адресат, интертекст, повторы, мотив, образ, диалог

Для цитирования: Панова Е. А. Стихотворение Георгия Иванова «Вздохни, вздохни еще...»: текст и контексты (к 130-летию со дня рождения) // Русский язык в школе. 2024. Т. 85, № 6. С. 39–49. <http://doi.org/10.30515/0131-6141-2024-85-6-39-49>.

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Georgy Ivanov's poem "Sigh, sigh again...": text and contexts (to the 130th anniversary of the birth)

Elena A. Panova

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

Abstract. The paper considers a pre-emigration poem by G. Ivanov which has not yet been the subject of a detailed study although some of its intertextual connections were specified in existing commentaries. The work aims to analyse the poem combining two approaches: intertextual (identification of external contexts) and linguopoetic (description of the role of linguistic units of different levels in revealing the inner world of the text, in creating its spatiotemporal organisation, in expressing the subject and the addressee). Using the techniques of slow reading, linguistic commentary, and

semantic and intertextual motif analysis, the article shows that the poem lexis is grouped into quite distinct semantic fields ("Death", "Love", "Breathing", "Fate", "Memory" and others). The fields are related to each other according to the principle of comparison and opposition. Moreover, the study reveals the implicit poetry writing motif (in the context of the poet's death) connected with intertextual contexts of the *Breathing* semantic thread. The study shows the ambiguity of the subject and addressee references, key images, spatial and temporal planes which can be interpreted fundamentally differently. Taking into account the correlation between the external and internal contexts, the paper suggests that one context which influences the comprehension of the analysed poem is the concrete historical one, which enables readers to see the reflection of real events ("the noise of time") in the text.

Keywords: Georgy Ivanov, subject, addressee, intertext, repetitions, motif, image, dialogue

For citation: Panova E. A. Georgy Ivanov's poem "Sigh, sigh again...": text and contexts (to the 130th anniversary of the birth). *Russkii yazyk v shkole = Russian language at school*. 2024;85(6):39–49. (In Russ.) <http://doi.org/10.30515/0131-6141-2024-85-6-39-49>.

Введение. Стихотворение «Вздохни, вздохни еще...» (обычно датируется 1921 г.) впервые было опубликовано в издании «Петербургский сборник. Поэты и беллетристы» (1922). Оно не включалось автором ни в одну из книг стихов и больше при жизни поэта не публиковалось, тем не менее представляется, что к нему в полной мере можно отнести слова Петра Бицилли о сущности поэзии Г. Иванова: «Георгий Иванов — самый чарующий, самый пронзительный из современных русских поэтов» (цит. по: [Дубровина 2013]).

Стихотворение не было предметом специального анализа, хотя некоторые его интертекстуальные связи указаны в комментарии Г. И. Мосешвили к трехтомному изданию произведений Георгия Иванова [Иванов 1994: 624] и в довольно подробном комментарии А. Ю. Арьева в издании «Библиотека поэта. Новая серия» [Иванов 2005: 692]. Кроме того, в аспекте отражения средневековой легенды о Тристане и Изольде это стихотворение рассмотрено в диссертационном исследовании А. Г. Ключ¹.

Так, Г. И. Мосешвили предполагает, что «Вздохни, вздохни еще...» «написано, возможно, “в ответ” на ст-ние О. Мандельштама “Я слово позабыл, что я хотел сказать...” (1920), мотивы которого Г. Иванов трансформирует: “А смертным власть дана любить и узнавать...” превращается в “И обреченные любить и умирать...”, античность — в средневековье, ласточка-Антигона — в душу-Психею, ночь становится утром и т. д.» [Иванов 1994: 624].

Упоминает комментатор и «черный парус» как «мотив кельтской легенды о Тристане и Изольде» [Там же]. Из этого комментария видно, что основной параллелью и, следовательно, основным ключом к пониманию стихотворения Г. Иванова, по мнению исследователя, является мандельштамовский текст. Однако сведение содержания анализируемого стихотворения только к одной параллели кажется несколько упрощенным. Во-первых, потому, что даже при беглом чтении во «Вздохни, вздохни еще...» ощущается гораздо более широкий диапазон интертекстуальных переключек и ассоциаций, а во-вторых, как справедливо отмечает А. Ю. Арьев, «“перелицовывать” чужие тексты так прямолинейно Г. И. не свойственно» [Иванов 2005: 682].

Примерно так же подходит к прочтению стихотворения Г. Иванова и А. Г. Ключ, только в качестве единственной параллели выбирается легенда о Тристане и Изольде, и «Вздохни, вздохни еще...» рассматривается как отражение одного из ее эпизодов: «Это... интерпретация финала и гибели рыцаря, который остался лежать на берегу около своего замка и дожидаться возлюбленную Изольду, которая сможет его вылечить... Ведущими становятся мотивы рока и гибели, которые остаются возможными способами выхода из трагической ситуации. <...> Герои стали заложниками судьбы, не в силах изменить что-либо, принявшими собственную любовь как возмездие. Даже умирая, они не жалеют о содеянном, не испытывают раскаяния, считая, что дар любви им предречен судьбой, высшими силами»². Думается, что это рассуждение все же больше относится к легенде

¹ Ключ А. Г. Легенда о Тристане и Изольде: особенности интерпретаций в русской литературе конца XIX–XX веков: дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2017. С. 122–123.

² Ключ А. Г. Указ. соч.

о Тристане и Изольде, чем к стихотворению Г. Иванова. И хотя интертекстуальный слой, отсылающий к средневековой легенде, в стихотворении невозможно не заметить, тем не менее рассматривать «Вздохи, вздохи еще...» только как буквальную интерпретацию одного из ее эпизодов вряд ли правомерно.

А. Ю. Арьев в комментарии к этому стихотворению тоже отмечает переключки с легендой о Тристане и Изольде и, кроме того, называет еще два стихотворения Мандельштама («За то, что я руки твои не сумел удержать...» и «Еще далеко асфodelей...»), с которыми, по мнению исследователя, вступает в диалог ивановский текст. А. Ю. Арьев обозначает жанр всех этих стихотворений как «воспоминание-предчувствие» и добавляет, что они объединены общей темой «сумеречного блуждания» [Иванов 2005: 682]. Таким образом, и в этом достаточно содержательном комментарии основной акцент сделан на интертекстуальном аспекте: названо несколько параллелей, создающих ассоциативный фон, внешний контекст восприятия анализируемого стихотворения.

Однако помимо внешнего контекста (который, безусловно, необходимо учитывать, поскольку явная и скрытая цитатность, диалогичность — неотъемлемое свойство поэзии Г. Иванова, что не раз отмечалось исследователями) любое стихотворение представляет собой замкнутый художественный мир, характеризующийся внутренним единством, имеющий определенную субъектно-объектную и пространственно-временную организацию, свои приемы развития лирического сюжета, развертывания заложенного в нем смысла. «Нет текста без контекста (*интертекста* — сказали бы мы сегодня). Однако художественный смысл находится не вне, а внутри. Контекст необходим для первоначальной ориентации в культурном пространстве, для обозначения границ *этого*, многое напоминающего, но все-таки — в пределе — уникального мира» [Сухих 2019: 292]. Более того, диапазон внешних связей и переключек с другими текстами зависит от степени осведомленности, от жизненного и читательского опыта реципиента. «Нельзя понять стихотворение, не включив его в систему собственных представлений

и своего опыта интерпретации» [Синельникова 2019: 5]. К. Тарановский, говоря о двух методах анализа стихотворений — «открытом» и «замкнутом», — сделал вывод, что «эти два подхода не только не исключают друг друга, а — наоборот — взаимно дополняются» [Тарановский 2000: 40] (ср. мнение О. Г. Ревзиной: «...текст, в силу своей автономности и самодостаточности, может и должен быть понят исходя из той информации, которая поступает по денотативному каналу, однако игнорирование или невозможность опознать интертекстуальные знаки делают восприятие текста дефектным» [Ревзина 2020: 100]).

Попытаемся проанализировать стихотворение, совмещая интертекстуальный (выявление внешних контекстов) и лингво-поэтический (описание роли языковых единиц разных уровней в раскрытии внутреннего мира текста, в создании его пространственно-временной организации, в выражении субъекта и адресата) подходы, и разобраться в том, как связаны элементы внешнего и внутреннего контекстов и как они «работают» на раскрытие смысла стихотворения.

Анализ. Как и многие другие стихотворения Г. Иванова, «Вздохи, вздохи еще...» на первый взгляд не кажется трудным для понимания: основные темы прямо названы в тексте (*о любви и смерти*)³, словарь стихотворения выглядит несколько банальным, изобилует повторами и традиционными поэтизмами (*душа, любовь, розы, гибель, арфа, свет, тьма* и т. д.), используется даже пресловутая неоригинальная рифма *кровью — любовью*. Однако это обманчивая простота, которая оборачивается неоднозначностью и непонятностью, стоит только перейти к повторному, более внимательному прочтению стихотворения. Кроме интертекстуальных (не всегда явных) подтекстов, далеко не прозрачным оказывается почти каждый аспект организации текста: субъект и адресат, пространство и время, многие образы и метафоры.

³ Ср. мнение В. Крейда — известного исследователя творчества Г. Иванова: «Оно (стихотворение. — *Е. П.*) — о главном в человеческой жизни, обреченной на любовь и смерть, и еще оно о красоте, “что из тьмы струит холодная Аврора”» [Крейд 2007: 177].

Начнем с **композиции**. Нетрудно заметить, что пять строф стихотворения группируются по формуле 3 + 2. Первая композиционная часть, включающая три четверостишия, хотя и насыщена формами адресованности (повелительное наклонение, обращения, вопрос), все же имеет скорее монологический характер, так как в ней слышен лишь один «голос». Кроме того, более тесному сближению первых трех строф способствует и закольцовывающий повтор (*Вздохни, вздохни еще, чтоб душу взволновать*) в начале первого и в конце третьего катрена. А две заключительные строфы по форме представляют собой собственно «диалогический» фрагмент, состоящий из двух реплик, когда вторая подхватывает, вариативно повторяя, первую (*Мне гибель суждена — Нам гибель суждена; Я умираю, друг — и позibaем мы*). При этом целостность всему тексту придают многочисленные лексические и семантические повторы, которые, пронизывая стихотворение, акцентируют ключевые смысловые линии и соединяют обе композиционные части по вертикали.

Можно выделить несколько основных **смысловых линий** (полей), группирующих практически весь лексический состав стихотворения. Прежде всего, это две уже отмеченные выше вербально выраженные основные темы — «Любовь» и «Смерть». Слова, являющиеся ядром указанных семантических полей, дважды объединены в пары соединительным союзом *и* (*любить и умирать; о любви и смерти*), подчеркивающим сосуществование этих явлений, их неразрывную связь. В то же время данные номинации выступают как контекстуальные антонимы и составляют оппозицию: «любовь» здесь воспринимается как синоним «жизни», главное в ней (отсутствие дополнений после глагола *любить* и существительного *любовь* придает этому чувству всеобъемлющий характер: любовь во всех ее проявлениях). Синтаксически обе пары представляют собой однородные члены, соподчиненные страдательному причастию *обреченные* (первая) и глаголу *вспоминаем* (вторая), которые, в свою очередь, являются центральными единицами еще двух важных для содержания стихотворения полей — «Судьбы (обреченности)» и «Памяти». В обоих случаях, однако, связь

правого члена оппозиции (смерти) и с судьбой, и с памятью кажется более закономерной и естественной, чем связь с ними любви. Человек не властен избежать смерти, но может не думать (не вспоминать) о ней постоянно⁴. Смысловая же связь между компонентами в словосочетании *обреченные любить* кажется несколько неожиданной и допускает варианты понимания: а) если иметь в виду, что «любовь» здесь метонимия «жизни», то *обреченные любить* прочитывается как «обреченные жить» (рождение человека не зависит от него); б) как сила любви, ее неподвластность воле субъекта; в) как отсылка к легенде о Тристане и Изольде (герои полюбили друг друга, выпив по ошибке любовный напиток, — в этом действительно видна «рука судьбы»). И здесь прослеживается перекличка-полемика с О. Мандельштамом, у которого в стихотворении «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (на него указывали комментаторы) дано противоположное понимание: *И смертным власть дана любить и узнавать...* (выделено нами. — Е. П.). В любом случае в таком сочетании любовь осознается как чувство безнадёжное, лишённое радости (*обречь* — «предназначить к какой-л. неизбежной участи (обычно тяжелой)»⁵). Это поддерживается и общей эмоциональной доминантой стихотворения, которая выражена дважды повторенным обращением *Печаль моя*.

В связи *любви и смерти с памятью* можно усмотреть отсылку к А. Блоку, о «завете-напутствии» которого Г. Иванов вспоминает в своей книге «Мемуары. Литературные портреты»: «Поэт должен помнить об одном — о любви и смерти...» — писал мне как-то Блок... из Шахматова» [Иванов 2021: 306]⁶. Эта интертекстуальная параллель,

⁴ Ср. у З. Гиппиус: *Есть счастье у нас, поверьте, / И всем дано его знать. / В том счастье, что мы о смерти / Умеем вдруг забывать* («Счастье», 1933). Ср. также у О. Мандельштама: *В сознании минутной силы, / В забвении печальной смерти* («На бледно-голубой эмали...», 1909).

⁵ Словарь русского языка: в 4 т. Т. 2 / под ред. А. П. Евгеньевой. 3-е изд., стер. М.: Русский язык, 1986. С. 564.

⁶ Эти темы, действительно, относятся к ключевым в поэзии, в том числе и у Г. Иванова. Он сам сформулировал это в одном из поздних стихотворений из «Посмертного дневника»: *...вечный вопрос / О смерти, любви и страдании...*

в свою очередь, вводит в смысловую структуру текста еще один мотив — поэтического творчества, который, на наш взгляд, является ключом к пониманию стихотворения, так как при внимательном чтении обнаруживается на всем пространстве текста, выходящая за его пределы образная скрепка.

Так, смысловая линия «любви/жизни» включает в себя и мотив дыхания, с которого начинается стихотворение (сильная позиция) и который выражен повторяющимися словами *вдохни* (4 раза) и *душа* (3). К этому полю можно отнести и существительное *ветер*, связанное по своему лексическому значению со словом *воздух* (обозначает «движущийся поток воздуха»⁷), которое этимологически имеет тот же корень, что и *душа*, *дыхание*⁸. А мотив дыхания, которое необходимо для жизни (*чтоб душу взволновать* = «оживить, пробудить к жизни»), тянет за собой шлейф интертекстуальных ассоциаций, т. е. обнаруживает «многоплановую цитатность» (выражение С. Р. Федякина [Федякин 2021: 86]). (В этом играет свою роль и дата написания стихотворения, поскольку события, относящиеся к 1921 г., имеют, как представляется, существенное значение для понимания анализируемого текста: февральский вечер, посвященный 84-й годовщине смерти Пушкина, и выступление на нем А. Блока с известной речью «О назначении поэта»; а в августе — смерть А. Блока и гибель Н. Гумилева.) В частности, здесь можно увидеть отсылку к речи А. Блока, в которой он так объяснил смерть Пушкина: «Его убило отсутствие воздуха. <...> И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл» [Блок 1982: 419]. Это отсылка и к самому Блоку, последняя запись в дневнике которого «Мне трудно дышать...» [Блок 1982: 278] и о котором И. Одоевцева пишет в своих воспоминаниях: «И многим в этот вечер стало ясно, что и Блока убьет „отсутствие воздуха“» [Одоевцева 2010: 270]. И конечно, к Мандельштаму, диалог с которым Г. Иванов никогда

не прерывал и у которого мотив дыхания является одним из частотных и связан не просто с физической основой жизни (*За радость тихую дышать и жить / Кого, скажите, мне благодарить?»*)⁹, но и с поэтическим творчеством или его невозможностью — в случае затрудненного дыхания: *Нельзя дышать, и твердь кишит червями* («Концерт на вокзале», 1921). А словосочетание *душу взволновать* перекликается со строками из пушкинской «Осени», в которых описывается приход вдохновения: *Душа тесняется лирическим волненьем...* (выделено нами. — Е. П.).

Отмеченные интертекстуальные ассоциации, связанные с *дыханием*, уточняют характер имплицитного мотива поэтического творчества: в анализируемом стихотворении его точнее обозначить как предчувствие гибели поэта и поэзии. (Ср. мнение Б. М. Гаспарова о символическом значении 1921 г.: «84-я годовщина смерти Пушкина стала годом „смерти Поэта“, в обобщенном, метафизически вневременном смысле этого образа» [Гаспаров 1993: 172].)

Эта смысловая линия в начале третьей строфы как будто выходит на поверхность: *арфа* и *петь* — традиционная лексика, репрезентирующая тему поэзии; параллелизм конструкций с анафорическим повтором (*Устанет арфа петь, устанет ветер звать*) способствует их синонимизации (с общим смыслом «прекращения звучания = творчества»). А соположение *арфы* и *ветра* создает образ «эоловой арфы», что воспринимается как аллюзия на одноименную балладу Жуковского, основные темы которой, так же как и в легенде о Тристане и Изольде, — запретная любовь и смерть, причем у Жуковского это смерть певца (= поэта).

Имплицитный мотив поэтического творчества обнаруживается и в заключительных строках стихотворения: метафорический образ утренней зари (*розы, что из тьмы / Струит холодная Аврора*) перекликается с аналогичным образом из стихотворения Н. Гумилева «Шестое чувство», в котором тема поэзии выражена прямо:

(«Зачем, как шальные, свистят соловьи...») [Иванов 2005: 333].

⁷ Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. Т. 1. М.: Русский язык, 1993. С. 146.

⁸ Там же. С. 275.

⁹ «Дано мне тело — что мне делать с ним...», 1909.

Но что нам делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами...
Что делать нам с бессмертными стихами?

Все ключевые смысловые линии тесно переплетаются и сложно (по принципу со-противопоставления) соотносятся друг с другом. В их объединении участвуют рифма и разные типы повторов. Так, рифмующиеся глаголы *звать* — *волновать* соотносятся одновременно и по сходству (оба связаны с полюсом жизни/творчества), и по контрасту: в сочетании с *устанет* глагол *звать* приобретает противоположное значение (ср. в первом четверостишии, где *взволновать* рифмуется с *умирать*, составляя с ним пару контекстуальных антонимов). Обращает на себя внимание повтор приставки в лексемах *вздохни*, *взволновать*, *вспоминаем* (*вспоминаньем*), что дополнительно объединяет выражаемые ими смысловые линии (дыхания/поэзии, жизни/любви, памяти). А звуковое сходство рифмующихся слов *Изольду* — *по льду* еще раз акцентирует связь *любви* (имя героини) и *смерти* (с которой *лед* благодаря семе 'холод' ассоциативно соотносится). Имя же *Тристана*, созвучное французскому *triste* ('грустный, печальный'), перекликается с обращением *Печаль моя!* и подчеркивает безрадостный (трагический) характер любви (что уже было отмечено выше).

Благодаря таким перекрестным связям основная текстовая оппозиция («жизнь/любовь — смерть») лишена резкой антитечности, так как составляющие ее компоненты оказываются не только контрастными, но и в определенной степени сходными: слова, связанные с левым членом оппозиции (*в сумерках блуждаем*, *обреченные*, *редко вспоминаем*, *губы лживые* и т. д.), создают образ «ущербной», оскудевающей жизни, иными словами, это еще жизнь, но уже и полусмерть (когда жизнь словно поглощается смертью).

Субъект и адресат. Стихотворение начинается с повторенного дважды императива, который звучит как заклинание и выражает взволнованность субъекта речи. Форма повелительного наклонения сразу вводит двух участников лирической ситуации, один из которых (говорящий) воспринимается как лирический герой стихотворения. Адресат пока не назван, но форма единственного числа глагола подразумевает

обращенность к близкому — к *ты*. Однако неопределенность неназванного адресата, а также отсутствие указания на «принадлежность» *души* (о чьей душе идет речь?) сразу выводит описываемое за рамки частного, индивидуального понимания ситуации, придавая ей широкий, почти универсальный характер. Представлению о «широком» адресате способствуют и все названные выше внешние контексты, связанные с мотивом дыхания: они включают в семантическую структуру текста не только «чужое слово», но и имена (образы) тех поэтов, с которыми ассоциируются строки ивановского стихотворения.

Во второй строке появляется обращение *Печаль моя*, задающее эмоциональную тональность всего стихотворения. Причем оно оказывается и семантически, и синтаксически двойственным. Называя чувство субъекта, обращение воспринимается как автокоммуникативное, как отнесенное лирическим героем к самому себе (этому способствует и пунктуация, которая объединяет обращение с формой повелительного наклонения *вздохни* в одно предложение). Но теснота стихового ряда, несмотря на восклицательный знак, завершающий начальное предложение, почти принудительно включает это обращение в последующую синтаксическую конструкцию (*Печаль моя! Мы в сумерках блуждаем...*). В результате происходит разделение лирического субъекта и его чувства, превращение последнего в самостоятельного (олицетворенного) персонажа, в спутника лирического героя, чему способствует и местоимение *мы*, подразумевающее здесь отдельность «я» от «другого». При этом возникает и возможность воспринимать обращение как отнесенное субъектом речи не только к самому себе, но и к другому лицу¹⁰, что уже с самого начала создает неоднозначность внутритекстового адресата (возлюбленная? близкий по духу человек? один (каждый) из поэтов?). Местоимение *мы* и глагольные формы множественного числа (*блуждаем*, *обреченные*, *вспоминаем*) также оказываются

¹⁰ Хотя словосочетание *Печаль моя* как обращение к другому лицу кажется несколько странным (в отличие, например, от *моя радость* или *любовь моя*), но полностью исключать такое понимание, видимо, все же не стоит.

неоднозначными и могут объединять лирического субъекта и того, к кому он обращается, но могут включать и более широкий круг лиц (в том числе и читателя), вплоть до ‘людей вообще’.

В начале второй строфы относительная конкретность времени и пространства (*Над нами утренний пустынный небосклон...*), кажется, возвращает местоимению *мы* более «узкое» значение (‘я + ты’), но две последние строки опять создают условия для разного прочтения. В четвертой строке в явном виде появляется тема Тристана и Изольды, которая влияет на понимание не только последующего, но и предшествующего текста. В частности, глаголы слухового восприятия и звучания (*слышишь — зовет*) можно понять как предикаты двух разных диалогов (каждый со своим «набором участников»), но не исключено и отнесение их к одной и той же ситуации, со своеобразной инверсией, когда субъект речи говорит о себе сначала в 1-м, а затем в 3-м лице, словно смотрит на себя со стороны (хотя отождествление Тристана и Изольды с лирическим героем и внутритекстовым адресатом, как это сделано в работе А. Г. Клюс, кажется все же натяжкой). Если же это два разных «сюжета» (что представляется более вероятным), тогда линия Тристана и Изольды относится к пространству памяти и, символизируя неразрывное единство любви и смерти, составляет ее «универсальное» содержание (то, о чем необходимо всегда помнить, с точки зрения лирического героя).

Только в четвертой строфе стихотворения субъект речи обозначен личным местоимением единственного числа (*я умираю, мне гибель суждена*, а также метонимическое *душа моя*). Здесь сконцентрирована и лексика с отрицательной коннотацией (*в разuverеньи и позоре, душа черна, умираю, гибель*). Если до сих пор о смерти говорилось обобщенно, как о том, что неизбежно для всех, то здесь эта тема раскрывается как лично переживаемое: возникает образ отдельного человека перед лицом смерти, осознающего ее неотвратимую близость. Голос субъекта речи звучит как горестная жалоба-сетование. Однако неопределенность сохраняется, более того, неясной остается даже гендерная принадлежность речи: обращение *друг* допускает отнесенность как

к возлюбленному/возлюбленной, так и к любому другому лицу (собственно, гендерность явно выражена только в антропонимах *Тристан* и *Изольда*, во всех других случаях она остается неясной и допускает разное «распределение ролей»; метонимические номинации в следующей строфе *губы лживые, солнце взора* хотя и создают представление о женском образе, но весьма нечетливое, и опять остается открытым вопрос о принадлежности этих характеристик). В результате, казалось бы, ожидаемая, очень личная тема любви между мужчиной и женщиной раскрывается в стихотворении не прямо, а обобщенно-отстраненно — отсылкой к средневековым образам, причастность же к ней лирического героя остается полураскрытой и недоговоренной (выражение *редко о любви... вспоминаем* «отодвигает» это чувство в прошлое и как будто указывает на отсутствие его переживания лирическим субъектом в актуальном настоящем).

В начальной строке пятого четверостишия тональность меняется. Лирический субъект вновь говорит «от лица» *мы*, мужественно принимая неизбежность гибели. Голос лирического «я» звучит спокойно и даже торжественно, чему способствует и стилистическая окраска лексики строфы (*гибель, суждена, погибает, Аврора* и др.). При этом семантика *мы* (с кем разделяет неотвратимость гибели лирическое «я»?) лишена однозначности и допускает варианты толкования (от самого узкого до достаточно широкого).

Таким образом, вопросы: «Кто является субъектом и адресатом речи?»; «От чьего лица ведется лирический монолог?»; «К кому обращен настойчивый призыв *вздыхни, вздыхни еще?*»; «Чьи голоса слышны в репликах диалога?» — не получают однозначного ответа и допускают варианты интерпретации.

Пространство, в котором разворачивается лирический сюжет, одновременно внутреннее и внешнее, обобщенно-условное и конкретно-реальное. Так, с одной стороны, слова *печаль, любить, вспоминаем, душу взволновать* и др. относятся к внутреннему миру лирического субъекта, а *пустынный небосклон, луч, дробится по льду, черный парус, в море, лед*, метафорические *розы* задают параметры внешнего мира. Граница между внешним и внутренним пространством

оказывается размытой (ср. подчеркнутую соотнесенность внутреннего и внешнего: *моя душа черна — черный парус виден в море*), поэтому одно и то же слово может совмещать в себе разные значения. Так, глагол *блуждаем* в первой строфе, не теряя прямого значения движения в пространстве (внешнем), реализуется и в переносном значении (как метафора душевной неприютности, потери жизненных ориентиров), перемещающем сюжет во внутренний мир лирического субъекта. Смысловая линия «холода» также соотносится и с образом внешнего мира (*холодный луч, по льду, лед, холодная Аврора*), и с субъектом лирической ситуации (*холод овладеет кровью*), тем самым приобретает характер онтологического признака — холод мироустройства в целом. Такая деталь, как *черный парус*, которую все исследователи связывают с отсылкой к кельтской легенде (черный цвет паруса был сигналом для Тристана, что Изольда не плывет к нему, чтобы спасти его), имеет, на наш взгляд, более широкий диапазон переключек, так как встречается и у поэтов-современников Г. Иванова; ср., например:

Туда душа моя стремится,
За мыс туманный Меганом,
И черный парус возвратится
Оттуда после похорон!

(О. Мандельштам. Еще далеко
асфodelей..., 1920);

Он ночью приплывает на черных парусах...
<...>

Но люди не поймут, что он уплыл со мною,
И скажут: «Вот, она сегодня умерла»...

(Н. Тэффи. Он ночью приплывает
на черных парусах, 1920).

Кроме того, сами по себе черные паруса — это узнаваемый символ смерти, знак беды и несчастий (значение восходит, в частности, к древнегреческому мифу о Тесее), а в соотнесенности с *черной душой* воспринимается в более широком смысле — как метафора человеческой судьбы («плавание по морю жизни»), кризисности ситуации. Не исключается и еще одна проекция этого образа — на паруса «корабля творчества» в последней строфе «Осени» Пушкина (*...паруса надулись, ветра полны; / Громада двинулась и рассекает волны*), переключки с которой уже отмечалась (*черный парус* анализируемого стихотворения

имеет противоположное пушкинскому образу значение «прекращения (умирания) вдохновения (души), т. е. творчества»).

Таким образом, локализация происходящего в целом остается не вполне ясной: во внутреннем мире «я» или вовне, в пространстве прецедентного(-ых) текста(-ов) и, следовательно, в пространстве памяти (воспоминания) лирического героя или в современном ему мире?

Однако в изображении внешнего пространства главными являются две детали — небо и вода, что позволяет увидеть здесь еще одну интертекстуальную параллель — с формулой-перифразой О. Мандельштама, которая дважды встречается в его стихах, посвященных Петербургу: *воде и небу брат* («Адмиралтейство», 1913); *воды и неба брат* («На страшной высоте блуждающий огонь», 1918). В результате за достаточно условной картиной (*пустынный небосклон, луч дробится по льду, море*) угадывается намек на образ конкретного города. На возможность подобного понимания указывает и такая пейзажная деталь, как «лед», которая в поэзии Г. Иванова устойчиво связывается с пространством Петербурга. Ср.: *Идешь и полной грудью дышишь, / Спускаешься к Неве на лед...* («Опять на площади Дворцовой...», 1915); *Все, кто блистал в тринадцатом году — / Лишь призрак на петербургском льду* («Январский день. На берегу Невы...», 1922). Благодаря этим межтекстовым переключкам образ пространства в тексте приобретает относительную конкретность, что, с одной стороны, создает проекцию на «петербургский миф», в котором в основе восприятия города лежит антитеза жизни и смерти, а с другой — коррелирует с основными мотивами стихотворения: поэтического дыхания — любви — гибели — памяти. Ср. с воспоминаниями Н. Оцупа: «Умирающий Петербург был для нас печален и прекрасен, как лицо любимого человека на одре. Но после августа 21-го года в Петербурге стало трудно дышать... — тяжело больной город умер с последним дыханием Блока и Гумилева» [Оцуп 1990: 179].

Время. Как уже отмечалось, А. Арьев определил жанр стихотворения Г. Иванова как «воспоминание-предчувствие», тем самым охарактеризовав и своеобразие временной организации текста, которая

объединяет разнонаправленные темпоральные векторы: из настоящего одновременно и в прошлое, и в будущее. Такое сочетание обнаруживается с начала текста: форма повелительного наклонения *вздыхни*, обозначающая предстоящее, сопровождается наречием *еще* (имеющим значение ‘снова, опять, дополнительно’), создающим ретроспективу. План прошедшего в стихотворении тесно связан с настоящим и выражен и на лексическом, и на грамматическом уровнях: страдательным причастием прошедшего времени (*обреченные*) с перфектным значением (прошлое в его связи с настоящим); глаголом *вспоминаем*, лексическое значение которого предполагает обращенность к тому, что было; собственными именами *Тристан* и *Изоolda*, которые, с одной стороны, создают отсылку к далекому прецеденту, но, с другой, относятся к «вечным образам» и в сочетании с глаголом в форме настоящего исторического *зовет* (тесно связывающим давно прошедшее с моментом восприятия ситуации лирическим субъектом) придают прошлому расширительный характер, выводя его за рамки узкой временной прикреплённости.

План настоящего, грамматически выраженный глагольными формами и нулевой связкой (*блуждаем, вспоминаем, дробится, слышишь, зовёт, умираю, душа черна, виден, погибаем, струит*), на лексическом уровне соотнесён с переходным временем суток — от ночи к утру, т. е. от тьмы к свету (*сумерки, утренний, луч, розы, что из тьмы струит... Аврора*), что в метафорическом плане обычно символизирует надежду на лучшее. Однако в анализируемом стихотворении почти все эти традиционные символы меняют свое значение на противоположное.

Будущее время в стихотворении связано с мотивом предчувствия смерти (гибели), поэтому его можно назвать «минус-будущим». Грамматическое значение многочисленных глагольных форм будущего времени вступает в противоречие с их лексическим значением, отрицающим это будущее: *устанет арфа петь, устанет ветер звать* — варьируют один и тот же смысл, подразумевающий прекращение действия, его отсутствие в будущем; *холод овладеет кровью* — перифраза умирания.

Включение во временную организацию текста даты его написания (точнее, представления о трагических событиях, связанных с 1921 г.) вносит в стихотворение отзвук «шума времени» (О. Мандельштам), проецируя его содержание не только на литературные контексты, но и на актуальный исторический контекст (в отсутствии последнего нередко упрекали Г. Иванова), в котором «гибель» можно понять не только в отвлечённом, но и в более конкретном плане — обречённости поэта вместе с гибелью культуры прошлого, завершением петербургского периода русской культуры.

Три последние строки заключительной строфы заполнены перечислительной конструкцией, каждый из компонентов которой представляет собой иносказательный или символический образ, принципиально многозначный и с трудом поддающийся расшифровке. И само объединение всех этих образов в единый ряд производит впечатление смыслового пунктира с пропущенными логическими звеньями, побуждая читателя восстанавливать их. Первые два компонента перечисления (метонимические *губы лживые* и метонимическо-метафорическое *солнце взора*) носят антропоморфный характер, но не дают возможности однозначно установить их «носителя», зато оставляют простор для ассоциаций и для поиска интертекстуальных переключек. Например, первый образ можно расценить как мотив предательства в любви, но можно понять и в более широком смысле — как мотив обманчивости жизни, ср.: у Н. Гумилева *Правдива смерть, а жизнь бормочет ложь* («Об Адонисе с лунной красотой...», 1915). Более того, эти два образа имеют противоположную оценочность и коннотативно контрастируют друг с другом. Такая же противоположная коннотативность характеризует и слова, выражающие остальные компоненты перечисления: с одной стороны, *свет, розы, Аврора* (положительный полюс), а с другой — *лед, тьма, холодная* (отрицательный полюс). Все эти лексические единицы называют то, что воспринимается не только визуально (чему способствует и местоимение *этот* (*этот свет...*), создающее эффект ‘непосредственного присутствия перед глазами в момент речи’), но и умозрительно, т. е. как обозначения основных понятий, связанных

с осмыслением человеческого существования в его контрастности и негармоничности. Значение предлога *за*, создающего впечатление мотивировки, обоснования неизбежной гибели, также двойственно и колеблется между причинным (расплата «за грехи») и целевым (искупительная жертва: обретение света достигается гибелью прежнего), а точнее — совмещает оба смысла. При этом, несмотря на общую щемяще-печальную тональность стихотворения, оно не оставляет ощущения безысходности: *вздохни еще*, с которого начинается текст, исполнено «надежды на лучшее»; а последний образ утренней зари, хотя и холодной, но прекрасной, как бы подразумевает ее неизменное присутствие в мире.

Выводы. Итак, лексически выраженные темы (любви и смерти, обреченности, памяти) с самого начала стихотворения и до конца сопровождаются имплицитным мотивом поэтического творчества (в аспекте судьбы поэта), который становится цементирующим началом для организации всего далеко не простого для понимания текста. Предложенное прочтение, однако, не отменяет и не исключает возможности других интерпретаций. Внешние контексты, явно или в зашифрованном виде присутствующие в семантической структуре стихотворения Г. Иванова, образуют второй, глубинный слой текста и способствуют созданию смысловой незамкнутости поэтического высказывания, которое допускает разное понимание. Как справедливо заметил Г. Адамович, «от выводов ивановская поэзия ускользает» [Адамович, Электронный ресурс], но, добавим, «душу взволновать» и побудить читателя к размышлениям ей удастся вполне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович Г. В. Наши поэты: I. Георгий Иванов. Памяти Георгия Иванова. Наши поэты: II. Ирина Одоевцева // Новый журнал. 1958. № 52 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rulit.me/books/nashi-poety-georgij-ivanov-irina-odoevceva-pamyati-georgiya-ivanova-read-63808-1.html> (дата обращения: 08.05.2024).
2. Блок А. Из дневников и записных книжек // Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. Л.: Художественная литература, 1982. С. 77–278.
3. Блок А. О назначении поэта // Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. Л.: Художественная литература, 1982. С. 413–420.

4. Гаспаров Б. М. Еще раз о функции подтекста в поэтическом тексте («Концерт на вокзале») // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX века. М.: Наука: Восточная литература, 1993. С. 162–186.

5. Дубровина Е. О поэзии и прозе Георгия Иванова: интервью с Вадимом Крейдом // Гостиная. 2013. Вып. 51 [Электронный ресурс]. URL: <https://gostinaya.net/?p=8398&print=print> (дата обращения: 07.03.2024).

6. Иванов Г. Литературные портреты. Блок // Иванов Г. Мемуары. Литературные портреты. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2021. С. 301–311.

7. Иванов Г. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1: Стихотворения. М.: Согласие, 1994. 656 с.

8. Иванов Г. Стихотворения / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. Ю. Арьева. СПб.: Академический проект, 2005. 768 с.

9. Крейд В. П. Георгий Иванов. М.: Молодая гвардия, 2007. 430 с.

10. Одоевцева И. На берегах Невы. М.: АСТ: АСТ МОСКВА; Владимир: ВКТ, 2010. 411 с.

11. Оцуп Н. Николай Гумилев // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М.: Вся Москва, 1990. С. 173–181.

12. Ревзина О. Г. Язык и текст. М.: МАКС Пресс, 2020. 560 с.

13. Синельникова Л. Н. Стихотворный текст: междисциплинарная интерпретация. М.: ИНФРА-М, 2019. 267 с.

14. Сухих И. Н. Русский канон: книги XX века. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 768 с.

15. Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.

16. Федякин С. Р. Мифотворчество Георгия Иванова // Литературоведческий журнал. 2021. № 2(52). С. 86–122.

REFERENCES

1. Adamovich G. V. Our poets: Georgy Ivanov. Irina Odoevtseva. In memory of Georgy Ivanov [Electronic resource]. URL: <https://www.rulit.me/books/nashi-poety-georgij-ivanov-irina-odoevceva-pamyati-georgiya-ivanova-read-63808-1.html> (accessed: 08.05.2024). (In Russ.)
2. Blok A. From diaries and notebooks. Blok A. *Sobranie sochinenii: v 6 t. T. 5 = Collected Works: in 6 vol. Vol. 5.* Leningrad: Khudozhestvennaya Literatura, 1982. P. 77–278. (In Russ.)
3. Blok A. On the destination of the poet. Blok A. *Sobranie sochinenii: v 6 t. T. 4 = Collected Works: in 6 vol. Vol. 4.* Leningrad: Khudozhestvennaya Literatura, 1982. P. 413–420. (In Russ.)
4. Gasparov B. M. Once again about the function of subtext in a poetic text ("Concert at the Station"). Gasparov B. M. *Literaturnye leytmotivy: ocherki*

russskoi literatury XX veka = *Literary Leitmotifs: Essays on Russian Literature of the 20th century*. Moscow: Nauka: Vostochnaya literatura, 1993. P. 162–186. (In Russ.)

5. *Dubrovina E.* On the poetry and prose of Georgy Ivanov: an interview with Vadim Kreid. *Gostinaya*. 2013;(51) [Electronic resource]. URL: <https://gostinaya.net/?p=8398> (accessed: 07.03.2024). (In Russ.)

6. *Ivanov G.* Literary portraits. Blok. *Ivanov G. Memuary. Literaturnye portrety* = *Memoirs. Literary portraits*. Moscow; Berlin: Direkt-Media, 2021. P. 301–311. (In Russ.)

7. *Ivanov G.* Collected works: in 3 vol. Vol. 1: Poems. Moscow: Soglasie, 1994. 656 p. (In Russ.)

8. *Ivanov G.* Poems. Introduction by A. Y. Aryev. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt, 2005. 768 p. (In Russ.)

9. *Kreid V. P.* Georgy Ivanov. Moscow: Molodaya Gvardiya, 2007. 430 p. (In Russ.)

10. *Odoevtseva I.* On the banks of the Neva. Moscow: AST: AST Moscow; Vladimir: VKT, 2010. 411 p. (In Russ.)

11. *Otsup N.* Nikolai Gumilev. *Nikolai Gumilev v vospominaniyakh sovremennikov* = *Nikolai Gumilev in the memories of contemporaries*. Moscow: Vsy Moskva, 1990. P. 173–181. (In Russ.)

12. *Revzina O. G.* Language and text. Moscow: MAKSPress, 2020. 560 p. (In Russ.)

13. *Sinelnikova L. N.* Poetic text: interdisciplinary interpretation. Moscow: INFRA-M, 2019. 267 p. (In Russ.)

14. *Sukhikh I. N.* Russian canon: books of the 20th century. Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus, 2019. 768 p. (In Russ.)

15. *Taranovsky K.* On poetry and poetics. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury, 2000. 432 p. (In Russ.)

16. *Fedyakin S. R.* Georgy Ivanov's formation of myth. *Literaturovedcheskii zhurnal* = *Likterary Magazine*. 2021;2(52):86–122. (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 27.07.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 15.09.2024.

The article was submitted 27.07.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 15.09.2024.