



АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Е.А. ПАНОВА | «Тяжелое прощанье»
Москва | (Лингвопоэтический анализ стихотворения
А.А. Фета «Напрасно!»)

В статье речь идет о философской и психологической глубине стихотворения А.А. Фета, о взаимодействии в нем любовной темы с другими важными для понимания текста мотивами.

Ключевые слова: *любовный дискурс; биографический фон; композиция; внутренний мир; мотив; лирический субъект.*

Стихотворение «Напрасно!» впервые было опубликовано в 1852 г., а в первый выпуск сборника «Вечерние огни» (1883) вошло в новой редакции в раздел «Разные стихотворения» [Фет 1979: 673].

Нетрудно заметить, что «Напрасно!» отличается от многих других стихотворений Фета и отчасти нарушает привычные представления о его поэзии. За Фетом закрепилось определение «певца любви и красоты», «одного из самых “светлых” русских поэтов» [Лотман 1982: 443]. Однако эмоциональный тон анализируемого стихотворения не оптимистичный, а безнадежно горький, в нем звучат трагические ноты. Кроме того, его можно назвать «длинным». Отступления от правил, видимо, в данном случае потребовало воплощенное в стихотворении переживание.

Хотя слово *любовь* в тексте ни разу не встречается, стихотворение, тем не менее, воспринимается как относящееся к любовной лирике: в нем есть слова, связанные с «любовным дискурсом» (*разлука,*

свиданье, душа, сердце); в стихотворении присутствуют лирический субъект и лирическая героиня (во всяком случае, внутренний адресат текста, обозначенный местоимением *ты*, хотя и лишен конкретности, ассоциируется с женским образом); основной эмоциональный тон стихотворения также связывается с представлением о любовном чувстве лирического героя Фета: стихи именно этой тематической линии часто имеют трагический оттенок, для них характерны элементы дисгармонии и душевного надлома. Как отметил Л.А. Озеров, «любовная лирика Фета – самая воспаленная зона его переживаний» [Озеров 1976: 194]. Основную тему стихотворения можно сформулировать как «прощание с возлюбленной».

Возникает большое искушение соотнести содержание стихотворения с реальными фактами из жизни Фета (в частности, с его отношениями с Марией Лазич) и посмотреть на текст сквозь «биографическую призму». Это искушение поддерживается еще и тем, что в стихотворении ощущается некоторая фрагментарность, «недоговоренность» отношений между

Панова Елена Алексеевна, кандидат филол. наук, доцент МПГУ. E-mail: eapanova@mail.ru

участниками лирической ситуации; не всегда можно уловить причинно-следственные связи; есть «темные» места. И кажется, что «биографический подтекст» способен здесь многое прояснить. Однако такой поход не слишком продуктивен: искать в стихах поэта прямые обстоятельства его жизни – значит упускать из виду внутренний смысл текста, относиться к стихотворению не как к художественному произведению, а как к документу, отражающему эпизод биографии.

Попробуем отвлечься от биографического фона и проанализировать изображенную в стихотворении лирическую ситуацию непредвзято, следуя непосредственно за логикой развития лирического сюжета, тем более что даже самое беглое прочтение оставляет впечатление психологической и философской насыщенности текста, его несводимости только к одной (любобной) теме.

Рассмотрим отдельные элементы композиции, относящиеся к общему движению стиха. Нельзя не отметить своеобразный ритмический рисунок «Напрасно!», который создается чередованием коротких и длинных строк и придает стихотворению индивидуальную, только ему присущую интонацию. Оно написано разностопным амфибрахийем и состоит из пяти строф с одинаковым метрическим строением (в каждой строфе по пять строк без пиррихийев и спондеев) и одинаковой схемой рифмовки (перекрестные женские рифмы АБАБА). Каждое пятистишие имеет кольцевую композицию, представляет собой относительно законченное смысловое единство, синтаксически отделено от других и развивает свою микротему, обозначенную и акцентированную кольцевым повтором. При этом слова, вынесенные в короткие строки, выстраиваются в определенной последовательности, являясь сигналами смысловых переходов и организуя своего рода «эмоциональную партитуру» стихотворения, с возможностью сопоставления разных ступеней эмоционального напряжения. Кроме того, благодаря различным языковым средствам (лексическим, интонационным, грамматическим) пяти-

стишия корреспондируют между собой, объединяясь в композиционные блоки внутри целого текста, причем эти объединения строк могут быть различны в зависимости от того, какой признак положен в их основу. Так, более тесная связь обнаруживается между 2-й и 3-й строфами благодаря лексическим антонимам *разлука – свиданье*; 4-я и 5-я объединяются благодаря союзу *но*, который указывает на противопоставленность предыдущему тексту (*не нами – но больно*); первые три строфы противопоставлены двум последним по интонации, с которой произносятся начальные слова (смена восклицательной интонации на невосклицательную как будто свидетельствует о спаде эмоционального напряжения); все пятистишия, кроме заключительного, связываются дополнительно присутствием в них местоимений 1-го и 2-го лица, а также соответствующих глагольных форм (*я, взгляну, встречаю, тебе, улыбаюсь, плачу; стою; разбей; не нами*); наконец, 1-я и 5-я строфы дополнительно соотносены между собой использованием «похожих» слов на *-о* (*напрасно – больно*), которые, несмотря на морфологические различия, объединяются семантически (связаны с субъектом – его оценкой или состоянием) и каждое сообщает итог пережитого. К тому же можно заметить, что концовка содержательно «поддерживает» зачин, поскольку оба слова связаны психологической смежностью, так как называют явления, сопутствующие друг другу. Последнее соотношение (1-я и 5-я строфы) позволяет говорить о кольцевой композиции стихотворения в целом, что придает ему структурно завершенный характер. Однако парадоксальным образом на фоне этой формальной целостности и скрепленности частей разнообразными межстрофическими связями в содержательном плане стихотворение воспринимается скорее как фрагмент, в котором многое остается «за кадром». Так, начальное слово (*Напрасно!*) осознается как сообщение о несообщенном, о чем-то, что предшествовало тексту (как будто стихотворение начинается с кульминации), а заключитель-

ное (*Но больно*), несмотря на наличие точки после него, создает впечатление нарочитой оборванности. «Открытости финала» способствует и женская рифма: лишенная завершающего ударения, она тем самым как бы подчеркивает ощущение недосказанности (отсутствия «последней точки»).

Своеобразие лирического сюжета стихотворения отражает его лексический состав, в котором представлены слова, относящиеся к различным семантическим полям (и группам) и связанные с основными мотивами и смысловыми линиями текста, которые переплетаются и сложным образом взаимодействуют друг с другом. Уже в самом начале стихотворения намечены два плана: внешний (*куда ни взгляну*) и внутренний (*напрасно; встречаю неудачу* – т.е. то, что вызывает горестные чувства, сожаление, связано с крушением каких-то надежд) – и обозначен конфликт между ними. Однако обращает на себя внимание, что в словаре стихотворения полностью отсутствует изображение внешнего мира. Преобладают лексемы и сочетания, относящиеся к внутреннему миру лирического субъекта и выражающие эмоциональное состояние или его оценку и восприятие (едва ли не единственный образ, который можно охарактеризовать как зрительный, – *тебе улыбаюсь*, – тоже связан с проявлением чувства; а глагол *плачу* в сочетании с наречием *внутренно* сразу лишен «визуальной составляющей»). При этом среди слов, связанных с эмоциональной сферой, преобладает лексика, обозначающая негативные эмоции: *напрасно, тягостно сердцу, внутренно горько... плачу, мученья, страданье, муки, больно*. Три существительных, которые выходят за рамки этой семантики и характеризуют намерения лирического «я», связанные с представлениями о возможном альтернативном решении ситуации (*надежда, желаний* и (*святым*) *побуждениям*), «не допускаются» в смысловое пространство текста: *надежда* отвергается (*Разбей этот кубок*) и напрямую связывается со страданием (*Она-то продлит и она-то усилит страданье*); *желанья* бесполез-

ны, так как невыразимы (а следовательно, и невоплотимы); а *святые побуждения враждебны судьбе (жребии жизни святым побуждениям враждебны)*. Таким образом, создается всеобъемлющий образ страдания и боли, который является доминирующей характеристикой внутреннего мира лирического «я».

Второе семантическое поле стихотворения составляют слова, включающие сему 'речь' и – шире – 'звук' (*лгать, намекнуть, звука, выраженья, слов, к выраженью, безмолвные, сказались*) и представляющие не менее важный для стихотворения и часто встречающийся в поэзии Фета мотив – невыразимости чувства в слове. Вспомним статью В. Брюсова «Истина. Начала и намеки», в которой он писал: «Есть два порядка чувств: более поверхностные и более глубокие, как бы внешность и глубь души. <...> Люди обычно живут поверхностными чувствами, а более глубоких, тайных боятся... <...> Внешние чувства красноречивы. <...> Глубинные чувства безмолвны... <...> Поэт, осмеливающийся заглянуть в глубь души, видит бездны и ужасы. У нас отваживались на это Тютчев, Достоевский, Фет» [Брюсов 1987: 53, 54]. О том, что в стихотворении «Напрасно!» говорится о невыразимости именно глубинных чувств, свидетельствует и такая тематическая группа слов, как *сердце, душа, в груди, внутренно*, создающая образ «глубины души» и указывающая, что речь идет о скрытых от посторонних мыслях и чувствах. Отсюда можно предположить, что глагол *лгать* следует понимать не в привычном значении, а в смысле тютчевского «Мысль изреченная есть ложь», т.е. невозможности передать словами всю полноту наших чувств, ощущений и переживаний. Невысказанность (*бессилье слов, безмолвные муки*) усиливает страдания лирического героя и драматизм ситуации в целом. Кроме того, *звук* у Фета нередко является «метафорическим именованьем поэзии» [Ранчин 2010: 179], которая обладает целительными свойствами и одна способна «выразить мучения, тягостные чувства – и этим освободиться от них» [Там же:176],

поэтому в подтексте стихотворения можно усмотреть и мотив очищающего значения поэзии, которая, впрочем, в данном случае тоже оказывается бессильной.

В лексическом составе текста выделяется также группа слов, которые представляют описываемую в стихотворении ситуацию не только как единичную и актуально переживаемую, но и как абсолютную, неизбывную, как некий общий закон жизни. Вневременный (тяготеющий к вечности) характер придают лирической ситуации такие лексемы, как *всечасно*, *часто*, *в жизни*, *веками*. Кроме того, за счет слов и словосочетаний *душа человека*, *не нами*, *людям*, *жребии жизни*, *в груди человека* раздвигаются пространственные рамки внутреннего мира лирического «я». Все это обуславливает расширенное, общечеловеческое и философское звучание стихотворения.

Ну и, наконец, еще одна особенность словаря стихотворения – большое количество слов и метафорических сочетаний, стилистически приподнятых и уже освященных поэтической традицией (*тягостно сердцу*, *лгать*, *разлука*, *капля надежды*, *таится*, *изведено*, *не постиг*, *безмолвные*, *жребии жизни*, *святым побужденьям* и др.), которые в высшей степени соответствуют «серьезности» ситуации и способствуют созданию общей эмоциональной атмосферы стихотворения.

Проанализируем более подробно разработку сюжета по строфам.

Стихотворение начинается словом *напрасно*, занимающим отдельную стиховую строку и синтаксически изолированным от следующего предложения. В таком употреблении неясным остается морфологический статус слова *напрасно* (краткое прилагательное или наречие?), но очевидно, что оно имеет оценочное значение («тщетно, бесполезно, безрезультатно, безуспешно»), которое подчеркнуто и восклицательной интонацией, причем предмет оценки пока остается не обозначенным; к тому же непонятно, относится ли оценка к внешнему миру или к внутренним устремлениям субъекта. Неясным оказывается и направление оценки во времени:

оценивается какое-то предшествующее событие (действие) («неудача уже имела место к моменту речи») или последующее («прогнозирование будущей неудачи» [Апресян 2004: 609]). Но в любом случае начало стихотворения сразу задает высокий эмоциональный накал и передает общее состояние души лирического субъекта – самоощущение человека в момент кризиса, осознавшего тщету своих усилий и крушение надежд.

2-я и 3-я строки немного проясняют ситуацию, поскольку содержат мотивировку внутренней дисгармоничности лирического «я». Обращает на себя внимание несколько смысловых акцентов.

Во-первых, ситуация подается не как единичная, а как постоянная (длительная) и тотальная, что выражено с помощью наречий *везде* и *всечасно*, а также с помощью сочетания *куда ни взгляну*, создающего эффект «панорамности» восприятия. Это имплицитно вводит мотив безысходности, безнадежности, непреодолимости внешних обстоятельств.

Во-вторых, неожиданным кажется глагол *встречаю* вместо ожидаемого «вижу» (*взгляну* – *вижу*). Однако представляется, что его употребление не случайно¹ и тоже связано с расстановкой акцентов, так как подчеркивает важный для стихотворения смысл. Хотя глаголы *видеть* и *встречать* в одном из значений синонимичны («испытывать, переживать» [МАС]), между ними все же ощущается различие: *видеть* содержит смысловой компонент некоторой «отстраненности» субъекта от объекта наблюдения (возможность взгляда со стороны), а *встречать* в большей степени подразумевает непосредственную причастность к ситуации.

В-третьих, в 1-й строфе появляется и мотив вынужденного подчинения обстоятельствам, который выражен кратким прилагательным *обязан* и поддерживает отмеченную выше смысловую линию безнадежности и непреодолимости (судьбы). Это вынужденное подчинение хотя и мучитель-

¹ В обеих ранних редакциях стихотворения давалось более привычное сочетание действий: *Куда ни пойду я, встречаю везде неудачу* [Фет 1979: 448] (выделено нами. – Е.П.).

но для лирического героя (*тягостно сердцу*), однако как бы освобождает его от ответственности за происходящее, снимает с него вину. (Примечательно, что в ранней редакции стихотворение начиналось иначе: *Мне стыдно!* [Фет 1979: 448]. Замена *стыдно* на *напрасно* устраняет «моральный» аспект в оценке ситуации и подчеркивает подвластность лирического героя некоей принудительной силе, готовность ей покориться.)

В 4-й строке появляется героиня (*тебе улыбаюсь*), и ситуация еще больше конкретизируется: из общего жизненного плана сюжет переводится в сферу отношений между мужчиной и женщиной, и доминирующей становится любовная тема, которая сразу подается в драматическом ключе: конфликт, в частности, обозначен антитезой *тебе улыбаюсь – внутренне горько плачу*, которая вводит в мир разрываемого противоречиями сознания лирического субъекта и отчасти подготавливает (и даже прогнозирует) дальнейший ход развития событий. Как уже отмечалось, лирическая героиня в стихотворении абсолютно лишена конкретности, дано лишь переживание ее близости душе лирического «я», но это только незримо и молчаливо присутствующий в ситуации некий «структурный полюс», к которому апеллирует рефлексирующий лирический субъект и с которым соотносит свои переживания. Образ героини как бы растворяется в общей гамме ощущений лирического субъекта, становясь частью его внутреннего мира.

Вторая строфа начинается с обозначения ключевого фабульного момента: *разлука* – это главное звено в цепи неудач и именно этим, видимо, прежде всего и объясняется эмоциональное состояние лирического субъекта, выраженное в начальном пятистишии. Здесь, во-первых, отсутствуют какие-либо мотивировки, причины этого события; во-вторых, оно изображается одновременно в двух ракурсах: как актуально переживаемый лирическим героем момент (*Стою как безумный, еще не постиг выраженья* – это сам процесс расставания, изображение момента перехода сознания в новое качество, обусловленного

произнесением рокового слова (*выраженья*) *разлука*; перфектное значение глагольной формы прошедшего совершенного *постиг* сводится на нет ее лексическим окружением – *еще не*, которое указывает на отсутствие результата действия и способствует созданию образа «схваченного мгновения») и как ситуация, которая имеет общечеловеческий, универсальный статус. Выражено это различие с помощью разного обозначения субъектов оценок: *душа человека* – «я» (на которое указывает форма 1-го лица глагола *стою*). В обоих случаях *разлука* воспринимается как нечто труднопереносимое, мучительное (*какие выносит мученья – стою как безумный*), и «общий опыт» не помогает лирическому герою. Вероятно, этим можно объяснить переход (несколько неожиданный²) к другому мотиву – упоминавшемуся ранее мотиву невыразимости глубинных переживаний в слове. Попытка найти защиту от тягостного, причиняющего боль чувства связывается лирическим субъектом со способностью выразить его, однако это под силу не слову, а звуку (*А часто на них намекнуть лишь достаточно звука*), который, как уже отмечалось, имеет в поэзии Фета очень емкое значение: «Музыка слова, звук как более точное, чем слово, выражение эмоций, – излюбленный мотив фетовской поэзии» [Ранчин 2010: 175]. Таким образом, в этой строфе параллельно основной (любовной) теме возникает еще один ключевой для данного стихотворения мотив, который получит развитие в последующих строфах.

С мотивом *разлуки* связан смежный мотив встречи (свидания), которому посвящено третье пятистишие. Строго говоря, *разлука* всегда предполагает нечто временное, что должно рано или поздно закончиться, и поэтому слово *свиданье*, с которого начинается строфа, настраивает на ожидание смены тональности. Однако этого не происходит, ведь возможность встречи в будущем решительно отвергается лирическим героем как обманчивая

² «Поражает иногда в стихотворениях Фета логика мыслительного хода, неожиданность и кажущаяся необоснованность перехода от одной темы к другой» [Григорьева, Иванова 1985: 8].

и несбыточная. При этом если разлука представляется чем-то вынужденным, не зависящим от воли участников лирической ситуации, то отказ от свидания в будущем воспринимается уже как волевой акт со стороны лирического героя, его сознательный выбор. Поэтому адресатом формы повелительного наклонения глагола (*разбей этот кубок*) выступает уже не столько лирическая героиня, сколько сам лирический субъект. Отказ даже от *капли надежды* на свидание приводит к тому, что разлука перерастает в расставание, т.е. в нечто окончательное (в *вечную разлуку*). И на этом, по сути, завешается любовная сюжетная линия (у нее нет будущего), и стихотворение могло бы закончиться после 3-й строфы, если бы оно было только о любви. Две заключительные строфы, однако, переключают сюжет в иную смысловую плоскость и развивают второй ключевой мотив, который ранее был лишь намечен.

Сознательный отказ от свидания, означающий отказ от любви, оказывается такой жертвой, к которой лирический герой эмоционально не готов и с которой ему все-таки трудно смириться, и продолжающееся «объяснение» строится как своего рода аутотерапия, как попытка оправдать свой выбор, убедить (прежде всего себя самого) в его естественности и необходимости.

Четвертая строфа переводит личную тему героя в более широкий план и усиливает обобщающий характер всего стихотворения. Однако обращает на себя внимание то, что попытка самооправдания и самоутешения (со ссылкой на «общий опыт» – *не нами...*) выходит за рамки собственно любовных отношений и смещается в сферу, связанную с мотивом «безмолвных мук». В одной из своих статей, размышляя о тайнах творчества, Фет, в частности, писал: «Умереть – или высказаться! Все, все высказать, со всей полнотою! “Иль разорвется грудь от муки...” Но какой язык человеческий способен всецельно заговорить всем этим? Бессильное слово коснеет» [Фет 1982: 167]. Процитированная здесь строка из «Еврейской мелодии» М.Ю. Лер-

монтова (являющейся вольным переводом из Дж. Байрона) «*Иль разорвется грудь от муки*» очень точно передает душевное состояние лирического героя фетовского стихотворения, сознающего невозможность самовыражения (воплощения переживаний в слове), а следовательно, и избавления от душевных мук.

Заключительная строфа представляет собой, пожалуй, самую большую загадку и с трудом поддается логическому толкованию. Однако можно увидеть, что ее содержание с помощью различного рода повторов и смысловых переключек соотносится со всеми предыдущими строфами и объединяет («стягивает») основные мотивы стихотворения в своего рода заключительный аккорд. Так, начало ее перекликается с первым пятистишием: предикат *больно*, обозначающий внутреннее состояние лирического героя, повторяет эмоциональный тон первого слова (*напрасно*); кроме того, сама ситуация опять подается в предельно обобщенном ракурсе (*Куда ни взгляну я, встречаю везде неудачу – ...жребии жизни святым побужденьям враждебны*). *Жребии жизни* в то же время семантически соотносятся со словосочетанием *ряд испытаний* (4-я строфа), репрезентируя мотив судьбы и подвластности человека ее законам. Строка *В груди человека до них бы добраться довольно* связана с 3-й строкой 2-й строфы *А часто на них намекнуть лишь достаточно звука* (повтор местоимений *до них – на них*, которые в обоих случаях указывают на глубинные чувства; синонимы *довольно – достаточно* и контекстуальные синонимы *намекнуть – добраться – общая сема ‘выразить, высказать’*), что позволяет предположить здесь выражение одного и того же мотива («бессилья слов»). Две повелительные конструкции (*разбей этот кубок – нет! вырвать и бросить*) устанавливают переключку заключительного пятистишия с 3-й строфой. Хотя после глаголов *вырвать и бросить* отсутствуют дополнения, возникают ассоциации с устойчивыми сочетаниями *вырвать из сердца* или *вырвать сердце (из груди)*, которые обозначают намерение забыть

кого-что-либо, перестать думать о ком-чем-либо. А это не только возвращает к теме любви, но и придает ей дополнительный смысл: к отказу от чувства добавляется отказ от воспоминаний о нем, в чем лирический герой видит возможность освобождения от мучительных переживаний. Оксюморонное сочетание «целебные язвы» может быть понято как развертывание метафоры «вырванного сердца». Наконец, союз *но*, с которого начинается и которым заканчивается заключительная строфа, связывает ее, с одной стороны, с четвертым пятистишием, а с другой – участвует в выражении связей внутри строфы, в обоих случаях указывает на отсутствие желаемого результата. Таким образом, и апелляция к общим законам человеческого существования, и попытки самостоятельно выработать «стратегию защиты» от страданий оказываются несостоятельными, и стихотворение заканчивается почти на той же высокой ноте, с которой начиналось (композиционная «точка» при смысловом «многоточии»).

ЛИТЕРАТУРА

Брюсов В.Я. Истины. Начала и намеки // Брюсов В.Я. Соч.: В 2 т. – М., 1987. – Т. 2.

Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык поэзии XIX–XX вв. Фет. Современная лирика. – М., 1985.

Лотман Л.М. А.А. Фет // История русской литературы: В 4 т. – Л., 1982. – Т. 3.

Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / Под общим руководством акад. Ю.Д. Апресяна. – М., 2004.

Озеров Л.А. «Там человек сторел» // Озеров Л.А. Мастерство и волшебство. – М., 1976.

Ранчин А.М. Путеводитель по поэзии А.А. Фета. – М., 2010.

Словарь русского языка: В 4 т. – М., 1999 [МАС].

Фет А.А. Вечерние огни. – М., 1979.

Фет А.А. Два письма о значении древних языков в нашем воспитании // Фет А.А. Сочинения: В 2 т. – М., 1982. – Т. 2.

с.а. одинок

Тула

Еще раз о лексике народной речи в драматургии Л.Н. Толстого

Предметом рассмотрения автора статьи являются особенности употребления Л.Н. Толстым диалектной, разговорной и просторечной лексики при создании образов народных персонажей в драматических произведениях.

Ключевые слова: *разговорная лексика; просторечная лексика; диалектизмы; драматургия.*

Среди аспектов творчества Л.Н. Толстого, находящих под пристальным вниманием ученых, особое место занимают вопросы языка и идиостиля писателя. Подробному анализу и изучению подверглись самые известные прозаические творения писателя: романы, повести, рассказы для детей, цикл очерков «Севастопольские рассказы», а также дневники

Одинок Сергей Александрович, аспирант Тульского гос. пед. ун-та имени Л.Н. Толстого. E-mail: odinokov-sa@mail.ru

и письма. Существенный вклад в исследование языка Л.Н. Толстого и особенностей его идиостиля внесли такие ученые, как В.В. Виноградов, Н.М. Шанский, В.Г. Чичерин, А.Н. Кожин, В.Б. Ремизов, А.И. Шифман, В.Л. Архангельский, Д.А. Романов и др.

Помимо обширного прозаического наследия Л.Н. Толстой оставил потомкам свыше десятка пьес. Однако довольно долго его драматургия была недооценена: среди большинства критиков и филологов