



АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

А.Г. ЛОШАКОВ

Северодвинск

Свет и тьма в «Синих гусарах»

Николая Асеева

(Опыт филологического анализа текста)

Статья посвящена филологическому анализу стихотворения Н.Н. Асеева «Синие гусары». Рассматриваются особенности образной системы, композиции, художественного времени и пространства, а также интертекстовые связи стихотворения с Пушкинским и Петербургским текстами.

Ключевые слова: *интерпретация; нарратив; наблюдатель; текстовое время; цвето-символика; интертекстуальность; лирический субъект.*

Стихотворение Н.Н. Асеева «Синие гусары», напечатанное в 1926 г., давно стало хрестоматийным. Исследователи отмечали ярко проявившееся в тексте мастерство поэта «выплавливать высокую силу из глубокой скорби» [Карпов 1969: 83]; углублять «смысловые связи содержательными звучаниями» [Эткинд 1998: 349], оригинальную стиховую форму – тактовик [Холшевников 1991: 131], «песенный лад, где сохранна интонация разговорной фразы» [Шайтанов 1990: 11]. Эти особенности стиха поэта позволили А.И. Михайлову назвать «Синие гусары» поэтической сюитой, состоящей из пяти коротких фрагментов, проникнутых «ощущением красоты романтического подвига» [Михайлов 1981: 32].

По своему жанру цикл «Синие гусары» – это баллада, так как текст строится на легендарном историческом материале (восстание декабристов), обладает сюжетно-фабульной организацией, окрашен в

романтические и мистические тона. Сам же поэт, отстаивая установки Лефа на социальный заказ поэзии, считал свое произведение лирическим фельетоном (как, впрочем, и другие стихи той поры: «У тебя молодая рука», «Свет мой оранжевый», «Двадцать шесть», «Лирическое отступление»). Он писал: «Такие стихи, на первый взгляд казалось бы лишённые всякой фельетонной обработки, как “Синие гусары”, являются по существу также фельетонами, так как были написаны в память декабристов к юбилейной дате восстания, и значит входили в план заданных временем тем. Лиричность же их как раз и говорит о характере моего фельетонного жанра, который в отличие жанров того же Маяковского, основанного на остроте и сатирическом выпаде, является жанром лирического фельетона» [Асеев 1929].

Высшее проявление лиричности в «Синих гусарах» (далее при цитировании – СГ) отнюдь не нивелирует повествовательную природу их текста, синкретично сочетающего в себе признаки лирики и эпоса. В стихотворении повествуется о событии, которое разворачивается во

Лошаков Александр Геннадьевич, доктор филол. наук, профессор Гуманитарного ин-та филиала С(А)ФУ им. М.В. Ломоносова в г. Северодвинске. E-mail: alga54@bk.ru

времени и локализовано в пространстве, вместе с тем и само это событие, и его участники, и время, и пространство предстают в субъективном восприятии лирического субъекта, и, что важно, принадлежащего не тому историческому времени, которое стало предметом изображения в тексте, а своему, которое «задало тему». Так проявляется и метонимический принцип построения текста: смежность двух временных пластов и вызванная ею смысловая взаимопроекция скрепляют прошлое и настоящее «поэтического мира» во всей совокупности его объектов, и особенности изображения этого «мира»: они воспринимаются через призму «единичных *состояний* сознания» лирического субъекта – «эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления, иррациональные ощущения и устремления» [Хализев 1999: 308–309]. Впечатления, ощущения лирического субъекта не описываются. Будучи пережиты им, они показываются в слове – слитно, совмещенно, в динамике, ясно ощутимом развитии, часто посредством сложного ассоциативного или символического кода.

Поэтика смежности, выражение в целом, «сверстанном», по словам И.О. Шайтанова, образе разнородных впечатлений роднит Н. Асеева и Б. Пастернака и выделяет их в сонме поэтов 10–20 гг. XX в. [Шайтанов 1984: 217]. Этим обуславливается необходимость рассмотрения особенностей композиции текста, организации его субъектно-речевых планов, хромотопа – его поэтического мира. При этом, на наш взгляд, к анализу необходимо привлечь другое стихотворение Асеева, написанное в 1925 г. – «Декабрьский туман» (далее при его цитировании – ДТ), которое не только тематически, но и своей образной системой максимально приближено к «Синим гусарам» и может рассматриваться как их потенциальная шестая часть. Кроме того, нужно учитывать пушкинские «включения», проявляющиеся в тексте баллады и определяющие вектор ее интерпретации в сторону «проклятых вопросов» русской литературы о нравственном императиве, долге и чести,

«цене крови», о путях спасения человека в условиях рабства, которые создают в ней полемический подтекст. Наконец, следует помнить о взаимосвязи цикла с идеологией и поэтикой Петербургского текста русской литературы. Разумеется, мы рассмотрим лишь некоторые аспекты обозначенной проблематики.

Лирический субъект баллады, принадлежащий времени Асеева, может быть определен как автоспсихологический¹, поскольку в тексте он предстает не как лицо, а как голос, точка зрения, как наблюдатель, субъект восприятия, сопричастный в изображаемой ситуации и выполняющий функцию перцептивного оператора. Так, уже в начале первой строфы: (1) *Раненым медведем / мороз дерет*. (2) *Санки по Фонтанке / летят вперед*. / (3) *Полоз остёр – / полосатит снег* – имплицитно разные виды модальной рамки наблюдателя: (1) ‘я ощущаю’; (2) и (3) ‘я вижу’. В то же время первоначальный образ (1), при опоре на содержание всего текста и сильнейшие смысловые пульсации в нем петербургского образного ряда «Декабрьского тумана», поражает своей синкретичностью, спрессованностью сенсорных впечатлений. Декабрьская ночь опредмечивается физическим ощущением жжения от ледящего мороза (см.: *будто тот же мороз по спине* – ДТ), голосом орущего от боли раненого медведя, и этот ор, сопряженный с душевной болью лирического субъекта и ужасом призрачной ночи (ср.: *тени по Литейному* – СГ; *ледяная рыбацкая муть, петербургский студёный туман* – ДТ), качественно трансформируясь, эхом отзывается в разных участках текста, при этом особенно ощутимо в рифменных позициях: *дерет – вперед, попереk – поберег, позорней – пора, не умирав – в номерах* и т.д., в протяжных ударных гласных и звучащих «междометиями» окончаниях: *положа – палаша, колотя, дрожа, дорогой – тугой*... И далее, по инерции, пространство текста оживляется голосами гусар, их портретными деталями: *розовые губы,*

¹ Термин Н.И. Исаковой. О типологии персонажей лирического текста см.: [Исакова 2003].

ментики, кивер, чубук, бокалы, выплески-
вающимися эмоциями: *страсть закипа-
ет, брови грозят, Гони коней!*, прорисо-
вывается зримыми реалиями города:
дворцы, номера, ср. также: *петербургский
холодный туман, прощальное небо тем-
ней, цепенеть кандалами Чернышева мо-
ста, вздохи дворцов и мостов* и др. (ДТ)².

Подвижность оптической точки наблю-
дателя, а вместе с ней и последовательно
развивающийся в его сознании сценарий
события передаются разными языковыми
средствами – интонационно-графически-
ми, лексико-фонетическими, граммати-
ческими, направленными ассоциативны-
ми связями. В стихе (2), например, в гра-
фически обозначенном сегменте *летят
вперед*, благодаря интонационной паузе,
два первых ударения оказываются отде-
ленными от двух последующих. Таким
образом, как пишет О.П. Смола, «созда-
ется впечатление, что строка не привычно
движется, а несется вскачь: сначала
двумя ударами ритма “отталкиваясь” от
земли, потом (через какой-то промежу-
ток времени – паузу) двумя последующи-
ми ударами “приземляясь”. Впечатление
это поддерживается еще и тем, что в “Си-
них гусарах” первый удар ритма прихо-
дится, как правило, на начальный в стро-
ке слог, а четвертый – на последний
слог» [Смола 1980: 119]. На роль «бал-
ладного стиха» в развитии сюжета цикла
обратил внимание А.Н. Михайлов: «Он
выдержан в ровном ритме гитарного го-
вора; упругие, тугие строки торопливо
бегут и обрываются трагической песен-
ной концовкой» [Михайлов 1981: 33].

Подвижность точки зрения наблюдате-
ля обеспечивает меню планов изображае-
мого: крупный план (близь): *санки, по-
лоз* – и дальний, удаляющийся план
(даль): *летят вперед, полосатит снег*, тем
самым создается динамическая перспек-

² Ср. реализацию техники создания «синтети-
ческого» образа на основе смежности в стихо-
творении Б. Пастернака «Венеция» (1912): *По-
висло сонною стоянкой, / Безлюдье висло от
весла. / Висел созвучьем Скорпиона / Трезубец
вымерших гитар...* Думается, что образ гитар, к
которым направлен импульс лирического
субъекта Асеева, связан сильной ассоциативной
связью с «вымершими гитарами» из «Венеции».

тива воспринимаемой картины. Этой цели
служит не только синтаксический парал-
лелизм в построении предложений (при-
ем монтажа³), но и диффузность смысло-
вых отношений, выражаемых в сложном
бессоюзном предложении: *Полоз остёр –
/ полосатит снег*, – отношений следствия
и временной последовательности воспри-
нимаемых наблюдателем «кадров». Воз-
никновению почти физического ощущение
длительности происходящего, быстрого
бега коней, слиянности улицы и летящих
по ней санок способствуют также
паронимическая аттракция (*полоз полоса-
тит*), рифмы (*санки – по Фонтанке, де-
рет – вперед*), фонетическая когезия, со-
здаваемая здесь, в частности, различными
звуковыми повторами, переносом во вто-
рой стих посредством слова *вперед* три-
жды повторенных в первом стихе сочета-
ний *ра – аро – ро*⁴. Этот доминирующий в
цикле звуковой мотив, заданный заглав-
ным словом *гусары*, глухим рокотом от-
зывается во всех его пяти фрагментах:
*тронь – поперек – других поберег – дру-
дорогой – братство друзей – глухие гита-
ры* и др. – и нисходит в последней строфе:
*Тихие гитары, / стыньте, дрожа: / синие
гусары / под снегом лежат!*

А далее в этой же части текста на при-
сутствие наблюдателя указывает метони-
мия в вопросительном предложении с
модальной рамкой ‘я слышу’: *Чьи это
там голоса и смех?* Оно предваряет
представление персонажей баллады тем
же способом – *pars pro toto* – через слы-
шимый наблюдателем разговор гусаров.
Реплика первого гусара дается в этой
строфе, вторая же, ответная, в следу-
ющей, после очередных динамических, с
переменными планами изображения
«кадров», преисполненных игрой цвета,
звука, света: *Белыми копытами / лед ко-*

³ Ср.: «Соположение двух кадров не просто
суммирует их смыслы, а создает некоторый но-
вый третий смысл, не содержащийся в каждом
из них в отдельности. Такое соположение кад-
ров, связывающее их в единое смысловое и син-
таксическое поле, называется монтажом» [Лот-
ман, Цивьян 1994: 23].

⁴ Отчасти вопрос о фонетической организа-
ции цикла рассматривается в кн.: [Смола 1980:
125].

лотя, / *тени* по Литейному / *дальше летят*. И в этой зарисовке также имплицитно присутствует наблюдатель. Его перцептивная точка зрения (оптическая, слуховая и временная) создает в границах длящегося настоящего времени (*дальше летят*) пространственную перспективу. Коннотативно значимой является и противопоставленность белого цвета темному (*тени*). Белый цвет – символ простора, света. И здесь он словно прорывает ночную тьму (зло), участвует в создании динамики. Вместе с тем он актуализирует такие полярные смыслы, связанные с мифами о коне, как свет, ветер, поэтическое вдохновение и страсть, посредник между двумя мирами, смерть (апокалипсический образ бледного коня).

Аналогично обнаруживается присутствие наблюдателя в двух последующих частях стихотворения. Особо примечательным в этом аспекте является предложение с указательной частицей, семантика которой однозначно ассоциируется с указательным жестом и моментом речи говорящего: *Вот они, не сгинув, / не умирав, / снова / собираются / в номерах*. Включение дееспричастного оборота с ретроспективным значением давно прошедшего времени воспринимается как сильный экспрессивный прием представления («отстранения») героев давнего времени в настоящем актуальном времени лирического субъекта. Эстетически маркированной в этом контексте является форма возвратного глагола *собираются* с характеристическим значением ‘обладание субъектом способности выполнять и повторять действие’, а также прилагательное наречие *снова*, указывающее на повторный или неоднократно повторяющийся характер данной ситуации, тем самым создаются условия для ее осмысления как мифа, творимой городской легенды. Движение текстового времени в этой строфе осуществляется, в частности, при помощи глаголов будущего времени, последовательность которых в сочинительном ряду знаменует череду эпизодов на шкале времени: *нальем и осушим и станем трезвей*, а значение 1-го лица мн. числа указывает на активность действия коллективного субъекта – декабристов.

Ощутимы в строфе и коннотации от пробуждаемых в ней пушкинского мотива упоения молодостью, эмоций восторга и радости: *А в час пирушки холостой / Шипенье пенистых бокалов / И пунша пламень голубой* («Медный всадник»). Таким образом проясняется основной принцип построения текста, движения его сюжета, текстового времени – это монтаж, поддерживаемый меной модально-перцептивных точек зрения лирического субъекта и планов изображения, соотношение сюжетных и несюжетных глаголов, плотная реминисцентность.

В четвертой части цикла размышляющий (внутренний) «голос» лирического субъекта находит выражение опять же через вопросительное предложение: *Кого им бояться / и что им беречь?* И, подчеркнем, вопрос этот развивает концептуально значимую для данного текста тему нравственной ответственности заговорщиков за судьбы, жизни *других*, инициированную репликой-предостережением первого гусара: *ты б хоть других – / не себя – поберег!* По сути, вопрос лирического героя обнаруживает тектонический разлом в смысловой структуре баллады, приводящий в движение ее (как и «Декабрьского тумана») подспудные межтекстовые связи с «Бесами» Пушкина и Достоевского, шире – Пушкинским и Петербургским сверхтекстами. Тем самым не только создается мощнейший ценностный контекст-фон цикла, но и определяется его философская глубина и многомерность и, значит, полиинтерпретативность. Именно под влиянием этого фона устанавливается прочная корреляция между такими ключевыми словами-концептами «лирического фельетона», как *свобода*, *рабство*, *страсть*, и их функционально-семантическими соответствиями в Пушкинском тексте. Ср.: *Пора нам состукнуть / клинок о клинок: / В свободу – сердце мое влюблено!*; *В них страсть закипает, / как в пене стакан* и, к примеру, у Пушкина: *Хочу воспеть Свободу мира, / На тронах поразить порок* («Вольность»); *Но, Боже, как играли страсти / Его послушною душой!* («Цыганы»).

Аллюзия: *впервые читаются строфы*

«Цыган», названия «памятных мест» (термин Ю.Н. Караулова) *Фонтанка, Литейный* конкретизируют исторический хронотоп баллады: в 1824 г. сходки декабристов проходили в доме № 25 на набережной реки Фонтанки у Никиты Муравьева [Урбан, Вальбе 1981: 454].

Однако читаемые *строфы «Цыган»* актуализируют не только историко-культурный контекст баллады, они вводят в нее пушкинские образы «святого старика» Овидия, у которого «песен дивный дар и голос, шуму вод подобный», и мудрого старика цыгана – символа «природы и милосердия» (Дм. Мережковский), а также противостоящий им образ «демонического героя» Алеко, который «зол и смел» и преступление которого – убийство – «лишено силы и величия» [Мережковский 1990: 115, 119]. Помимо этого, происходит направленная актуализация антитетичных пушкинских мотивов пылкой молодости и хладной старости: *Я молод был; моя душа / В то время радостно кипела («Цыганы»); Под хладом старости угрюмо угасал («Мордвинову»)*, равно значимых и для «Синих гусар» и для «Декабрьского тумана». Ср.: *Если ты / начинаешь стареть – в двадцать раз / здесь седеешь скорей, / в Невский шелест / рассветом влеком, ты проснешься уже стариком (СГ); Ни себя, / ни друзей не щадя, здесь столетье / сходило с ума... (ДТ) и – Я тебе отвечу, / друг дорогой, / Гибель не страшная / в петле тугой! Позорней и гибельней / в рабстве таком, / голову выбелив, / стать стариком (СГ)*. Так возникает смысловая корреляция между разнородными образными комплексами – эксплицитными и имплицитными, а на ее основе происходит углубление смысловой перспективы образов персонажей баллады.

Обратим внимание, что компаративы категории состояния *позорней и гибельней* в ответной реплике гусара могут быть осмыслены только при опоре на содержание инициальной реплики: *Руку на сердце / свое положя, / я тебе скажу: – Ты не тронь палаша! / Силе такой / становись поперек, / ты б хоть других – не себя – поберег!* Ее смысл в том, что «позорно и

гибельно» пренебрегать жизнью, судьбами других людей, не щадить друзей, какая бы благородная цель ни ставилась. Признавая справедливость упрека, второй гусар, тем не менее, оправдывает военный мятеж необходимостью выбирать из двух зол: гибельно и позорно ставить на кон жизни других людей, но более гибельно и позорно жить в рабстве, иной путь – примирение со злом – для него неприемлем. В этой же реплике содержится и ключевое пушкинское слово *рабство*, ближайшими ассоциатами которого являются строки из «Вольности»: *Везде бичи, везде железные слезы; / Везде неправедная Власть / В сгущенной мгле предрассуждений / Воссела – Рабства грозный Гений / И Славы роковая страсть* и «Деревни»: *Везде невежества убийственный позор. ...Здесь барство дикое, без чувства, без закона. ...Здесь рабство тощее влачится по браздам / Неумолимого владельца*. В противовес же реплике второго гусара, создавая полемический подтекст, актуализируются слова старика цыгана: *Не нужно крови нам и стонов, / Но жить с убийцей не хотим* и голос автора «Цыган»: *Судьба людей повсюду та же: / Где капля блага, там на страже / Уж просвещение, иль тиран*. Так в философский контекст баллады вписывается преисполненная высокого трагизма история «очищения Пушкина от “роковых страстей”, “изживания революционной страстности” [Федотов 1990: 367], ответ которой падает на сложную духовную драму Асеева, пережитую им в годы нэпа, которые он назвал в «Лирическом отступлении» (1924) *неясным рассветным бредом*. Интертекстуальным способом создается направленный метатекст, расширяющий и углубляющий поэтическое пространство асеевской баллады. Отметим, что в этом плане особо значимой – «направляющей свет» – является «Речь о Пушкине» Ф.М. Достоевского, в которой писатель провел параллель между Алеко и теми русскими «скитальцами», которые «ходят с новою верой на другую ниву и работают на ней ревностно, веруя, как и Алеко, что достигнут в своем фантастическом делании целей

своих и счастья не только для себя самого, но и всемирного», не понимая, что правда не во вне, а внутри человека [Достоевский 1984: 129–149].

Нельзя не заметить, что в композиционно-событийном плане именно последняя, завершающая текст строфа противопоставляется предшествующим четырем, на что указывает анафорический элемент *это* с ретроспективным значением, трижды повторенный в первом стихе – риторическом вопрошании лирического субъекта: *Что ж это, / что ж это, что ж это за песнь?!* Вместе с тем повтор вопросительного местоимения с усиительной частицей *что ж* способствует созданию атмосферы неопределенности, таинственности (свойственной Петербургскому тексту). Тем самым появляется возможность интерпретации содержания предшествующих строф как *словно бы* звучащей в ночи песни лирического субъекта, как его видения в онейрическом пространстве, в которое он вовлечен.

Мотив поэтического видения служит созданию единства разных временных планов текста, скрепляет их, вместе с тем ставит текст под воздействие смысловых излучений пушкинских «Стихов, сочиненных во время бессонницы», звуковая тема которых, выраженная «роковыми грозящими *ра, ар, ро, ор*», «шепотливыми согласными», «трепетно тревожными *тр*, тающим *нь*», наравне с другими образными средствами передает и атмосферу тревожной ночи, и перебои сердца лирического героя, вызванные таинственно оживленной тьмой и усилиями его «одиошествующего сознания» отстоять себя и свой смысл в условиях агрессивного темного хаоса [Иванов 1990: 265]. Особенно отчетливо проявляет себя этот пушкинский мотив (ключевой в Петербургском тексте) в последнем фрагменте асеевской сюиты. Состояние смятения и внутренней опустошенности лирического субъекта, его отстранение от ночных видений сменяется рефлексией, которая передается в строфе не только посредством адресованного себе вопроса, но и побуждения в форме глагола повелительного наклонения: *Голову / на*

руки белые / свесь, а избегающая себя энергия онейрических видений (или творческого воображения⁵) находит выражение в значениях убывания, стихания словесно-образного ряда: *Тихие гитары, / стыньте, дрожа, синие гусары / под снегом лежат!* Эти особенности последней строфы баллады оказываются особенно ощутимыми именно на фоне стремительно развивающегося события, экспрессивность изображения которого обеспечивают локальные глаголы с пространственными наречиями: *Санки по Фонтанке летят вперед* (1-я строфа); *тени по Литейному дальше летят* (2-я строфа); *снова собираются в номерах* (3-я строфа); *Кончена беседа. Гони коней!* (4-я строфа).

Мотивирующим основанием для интерпретации сюжета баллады в онейрическом ключе является ее несомненная принадлежность Петербургскому тексту русской литературы. В «Синих гусарах» реализуется та же, что и в свертхтексте, максимальная смысловая установка (идея) – «путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а зло торжествует над истиной и добром»; та же функция – «поминальный синодик по погибшим в Петрополе». В них обнаруживает себя тот же «ужас жизни», потрясающий сознание и совесть и побуждающий искать пути к его преодолению; то же припоминание и уяснение «связи прошлого и будущего» в промежуточном состоянии сознания героя; тот же «евагельски-раскольниковский вопрос о цене крови»; те же мотивы зла, гибели, смерти и рассвета; та же атмосфера миража, фантастичности, неопределенности, та же «установка на отсылку к уже известному прецеденту, к цитате, аллюзии» [Топоров 2003: 27, 29, 30, 48, 59]. Туман, муть, холод, ночь и рассвет в противопоставленности линии

⁵ Для понимания генезиса изображенной сцены представляется интересным тезис И.О. Шайтанова о том, что в контексте первого сборника Асеева «Ночная флейта» (1914) «ночь – это время поэзии и героического подвига» [Шайтанов 1984: 217].

проспекта, дворцам, столь ощутимые в балладе, и особенно в «Декабрьском тумане»: *Сдавот сердце / свинцовый восторг: / это марево / или игра – / эти вздохи дворцов и мостов, / усиленных садов / филигрань?! –* также являются атрибутами Петербургского текста.

В качестве дополнительного мотивирующего фактора прочтения цикла в мистическом ключе выступает цветосимволика баллады. На значимость цвета в ее семантическом пространстве указывает заглавие текста.

По справедливому наблюдению И.О. Шайтанова, «любимый асеевский цвет – синий, неожиданным – синим! – пламенем плещущий по многим его стихам». Есть он и в «Синих гусарах». «Удивляются – почему синие? По цвету мундира? Не в этом дело, не в исторических реалиях: синева здесь не столько цветовой, сколько эмоциональный тон, окрашивающий обычную для Асеева сказку или легенду. В этот раз – о декабристах» [Шайтанов 1990: 11]. Думается, однако, что вряд ли правомерно сводить значимость синего цвета в этом стихотворении только к выражению эмоциональной функции.

Прежде всего, номинация «синий» представлена в сильной позиции текста – заглавии, которое, говоря словами Г.В. Степанова, заключает в себе поэтический смысл всего текста, оно «не просто обозначает тему стихотворения, но содержит в себе “конденсат образа”, в котором, как в гене, записана информация» об основных коллизиях текста [Степанов 1988: 135]. Далее эксплицитно она повторяется трижды, последний раз в финале текста, как бы обрамляя его. Помимо того, синий цвет противопоставляется другим цветам – белому, розовому, черному (цвет кожи гусарского кивера: *Брови из-под кивера дворцам грозят*⁶), а также свету. Все это указывает на наличие мифопоэтического уровня в тексте и необходимость интерпретации его образов в аспекте традиционной символики, где цвет выступает

⁶ Надо думать, здесь присутствует реминисценция к лозунгу французской буржуазной революции XVIII в. «Мир хижинам, война дворцам».

«формой и модальностью света и его противоположности темноте» [Рой 1996].

Привлечение интертекстуального фона дало возможность высветить внутреннюю противоречивость образов персонажей, проявляемую в тексте через их полемический диалог и прием создания двоемрия, позволяющий видеть их не только в своем историческом времени, но и в образе петербургских призраков в актуальном времени лирического субъекта (второй вариант: лирический субъект творческим усилием преодолевает временную границу). Эпитет «синие» в силу своей амбивалентной символики идеально выражает коллизию светлого и темного начала в образах декабристов. Синий цвет, мотивированный цветом и семантикой небес и моря, символизирует, с одной стороны, свет, даль, чистоту, вечность, свободу, истину, веру, романтическую мечту и др., а с другой – тьму, глубину, печаль, тоску, ужас, утрату, траур, мистическую тайну⁷. Так, в контексте третьей строфы: *Розовые губы, / витой чубук. / Синие гусары – / пытай судьбу!* – квалификатив *синие* приписывает гусарам положительные признаки: благородство, духовную устремленность, свободолюбие, чистоту помыслов, возвышенность идеалов, как символ молодости воспринимается и розовый цвет. Вместе с тем иной модус осмысления образов, заданный интертекстуально, соотносящийся с мифопоэтикой Петербургского текста, способен актуализировать противоположные оценочные признаки: мертвенность, отрицательное, разрушительное начало (бесовство), принадлежность тьме, глубокую печаль, ужас. И в этом аспекте будет меняться заряд оценочности и у розового цвета. Особо ошутима амбивалентность синего цвета в финальных, поистине трагических стихах, в которых стрела вертикали устремлена не вверх, а вниз, словно вбиваемая ударной клаузулой: *синие гусары / под снегом*

⁷ Исследователи отмечают, что в древнерусской письменности «прилагательное *синий* обозначало оттенок темного цвета и в дополнение к этому включало значение ‘блестящий’ (‘сияющий’)». Ср. в «Слове о полку Игореве»: *черные тучи с моря идут, а в них трепещут синие молнии* [Гмызина 2007: 105].

лежат! Усилению трагических коннотаций способствует здесь номинация *снег*, которая косвенно обозначает белый цвет (как и свет), символизирующий вечность, чистоту, святость, покой, память об ушедших и вместе с тем пустоту, холод, печаль, тоску, мертвенность, смерть, потусторонность, зло. Отметим, что в «Декабрьском тумане» синонимами белого цвета выступают номинации *седой*: *будто город – / с того декабря – / побелел / и остался седым*; *сизый* (темно-серый цвет с синевато-белесым отливом): *сизой сети / седое сырье* и *свинцовый* (сероватый, синевато-серый): *сдавливает сердце / свинцовый восторг*, которые в большей мере тяготеют к отрицательному спектру эмоций. Согласно В.Н. Топорову, в Петербургском тексте преобладают «темно-серые характеристики природных стихий или белый [мертвенно] снег» [Топоров 2003: 36]. Таким образом, цветономинации, актуализируя свои символические смыслы, участвуют в характеристике «возможного мира» текста, его «двоемирного» хронотопа, в создании мистико-романтического колорита, организации композиции, а также в установлении ассоциативно-смысловых связей с Петербургским текстом русской литературы.

Писатель Ф.М. Левин вспоминал, как Н.Н. Асеев, прочитав статью А.А. Урбана о своем творчестве, удивлялся тому, что критик заметил в «Синих гусарах» то, чего он, поэт, не видел и не знал: «А ведь верно! Выходит, что в “Синих гусарах” есть больше того, что я хотел сказать» [Левин 1984: 51]. Несомненно, в подлинных произведениях словесного искусства смыслопорождающая сила прагматики текста всегда больше силы авторской прагматики. «Синие гусары» Н.Н. Асеева из числа таких произведений.

ЛИТЕРАТУРА

- Асеев Н.Н. Стихотворения и поэмы. – М., 1981.
- Асеев Н.Н. Лирический фельетон // Асеев Н.Н. Работа над стихом. – М., 1929. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit>
- Гмызина Э.В. Цвет как языковой и культурный феномен средневековой Руси // Семиозис и культура: сб. научных статей. – Сыктывкар, 2007. – Вып. 3.
- Достоевский Ф.М. Речь о Пушкине // Достоевский Ф.М. ПСС. – Л., 1984. – Т. 26.
- Иванов Вяч. К проблеме звукообраза у Пушкина // Пушкин в русской философской критике. – М., 1990.
- Исакова Н.И. О субъектной организации в системе персонажей в лирике // Филологические науки. – 2003. – № 1.
- Карпов А.С. Николай Асеев. Очерк творчества. – М., 1969.
- Левин Ф.М. В гостях у Асеева // Левин Ф.М. Из глубины памяти. – М., 1984.
- Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн, 1994.
- Мережковский И. Пушкин // Пушкин в русской философской критике. – М., 1990.
- Михайлов А.И. Поэтический путь Николая Асеева // Асеев Н.Н. Стихотворения и поэмы. – М., 1981.
- Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. – М., 1988.
- Роу К. Концепция цвета и цветовой символизм в Древнем мире // Психология цвета. – М., 1996.
- Смола О.П. Лирика Асеева. – М., 1980.
- Степанов Г.В. Литературоведческий и лингвистический подходы к анализу текста // Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика. – М., 1988.
- Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. – СПб., 2003.
- Урбан А.А., Вальбе Р.Б. Примечания // Асеев Н.Н. Стихотворения и поэмы. – М., 1981.
- Федотов Г. Певец империи и свободы // Пушкин в русской философской критике. – М., 1990.
- Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999.
- Холшевников В.Е. Стиховедение и поэзия. – Л., 1991.
- Шайтанов И. Закон смежности // Литературная учеба. – М., 1984. – № 4.
- Шайтанов И.О. Благополучный Асеев? // Асеев Н.Н. Стихотворения и поэмы. – М., 1990.
- Эткинд Е.Г. Материя стиха. – СПб., 1998.