М. Л. Гаспаров

**ФЕТ БЕЗГЛАГОЛЬНЫЙ. Композиция пространства, чувства и слова**

(Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. - М., 1997. - С. 21-32)

Чудная картина,

Как ты мне родна:

Белая равнина,

Полная луна,

Свет небес высоких

И блестящий снег

И саней далеких

Одинокий бег.

Это стихотворение Фета - одно из самых хрестоматийных: мы обычно знакомимся с ним в детстве, запоминаем сразу и потом задумываемся над ним редко. Кажется: над чем задумываться? оно такое простое! Но можно именно над этим и задуматься: а почему оно такое простое, то есть такое цельное? И ответ будет: потому что образы и чувства, сменяющие друг друга в этих восьми строках, сменяются в последовательности упорядоченной и стройной.

Что мы видим? "Белая равнина" - это мы смотрим прямо перед собой. "Полная луна" - наш взгляд скользит вверх. "Свет небес высоких" - поле зрения расширяется, в нем уже не только луна, а и простор безоблачного неба. "И блестящий снег" - наш взгляд скользит обратно вниз. "И саней далеких одинокий бег" - поле зрения опять сужается, в белом пространстве взгляд останавливается на одной темной точке. Выше - шире - ниже - уже: вот четкий ритм, в котором мы воспринимаем пространство этого стихотворения. И он не произволен, а задан автором: слова "...равнина", "...высоких", "...далеких" (все через строчку, все в рифмах) - это ширина, вышина и глубина, все три измерения пространства. И пространство от такого разглядывания не дробится, а наоборот, предстает все более единым и цельным: "равнина" и "луна" еще, пожалуй, противопоставляются друг другу; "небеса" и "снег" уже соединяются в общей атмосфере - свете, блеске; и, наконец, последнее, ключевое слово стихотворения, "бег", сводит и ширь, и высь, и даль к одному знаменателю: движению. Неподвижный мир становится движущимся: стихотворению конец, оно привело нас к своей цели.
Это - последовательность образов; а последовательность чувств? Начинается это стихотворение-описание эмоциональным восклицанием (смысл его; не по хорошу мила, а по милу хороша эта описываемая далее картина!). Затем тон резко меняется: от субъективного отношения

22

поэт переходит к объективному описанию. Но эта объективность - и это самое замечательное - на глазах у читателя тонко и постепенно вновь приобретает субъективную, эмоциональную окраску. В словах: "Белая равнина, полная луна" ее еще нет: картина перед нами спокойная и мертвая. В словах "свет небес... и блестящий снег" она уже есть: перед нами не цвет, а свет, живой и переливающийся. Наконец, в словах "саней далеких одинокий бег" - картина не только живая, но и прочувствованная: "одинокий бег" - это уже ощущение не стороннего зрителя, а самого ездока, угадываемого в санях, и это уже не только восторг перед "чудным", но и грусть среди безлюдья. Наблюдаемый мир становится пережитым миром - из внешнего превращается во внутренний, "интериоризируется": стихотворение сделало свое дело.

Мы даже не сразу замечаем, что перед нами восемь строк без единого глагола (только восемь существительных и восемь прилагательных!), - настолько отчетливо вызывает оно в нас и движение взгляда, и движение чувства. Но может быть, вся эта четкость - только оттого, что стихотворение очень маленькое? Может быть, восемь образов - настолько небольшая нагрузка для нашего восприятия, что, в какой последовательности они ни предстань, они сложатся в цельную картину? Возьмем другое стихотворение, в котором таких сменяющихся образов - не восемь, а двадцать четыре:

Это утро, радость эта,

Эта мощь и дня и света,

Этот синий свод,

Этот крик и вереницы,

Эти стаи, эти птицы,

Этот говор вод,

Эти ивы и березы,

Эти капли - эти слезы,

Этот пух - не лист,

Эти горы, эти долы,

Эти мошки, эти пчелы,

Этот зык и свист,

Эти зори без затменья,

Этот вздох ночной селенья,

Эта ночь без сна,

Эта мгла и жар постели,

Эта дробь и эти трели,

Это все весна.

Стихотворение построено очень просто - почти как каталог. Спрашивается, чем определяется последовательность образов этого каталога, какова основа их порядка? Основа - та же самая: сужение поля зрения и интериоризация изображаемого мира.

23

В стихотворении три строфы. Как они соотносятся, каких перекликающихся подзаголовков просят? Можно предложить два варианта. Во-первых, это (I) свет - (II) предметы - (III) состояния. Во-вторых, это (I) открытие мира - (II) обретение миром пространства - (III) обретение миром времени. В первой строфе перед нами мир целый и нерасчлененный; во второй он дробится на предметы, размещенные в пространстве; в третьей предметы превращаются в состояния, протяженные во времени. Проследим, как это происходит.

Первая строфа - это взгляд вверх. Первое впечатление - зрительное: "утро"; и затем - ряд существительных, словно на глазах у читателя уточняющих это впечатление, подбирающих слово для увиденного: "день", "свет", "свод". Утро - время переходное, со слова "утро" могло бы начинаться и стихотворение о зыбких сумерках; и поэт спешит сказать: главное в утре - то, что оно открывает день, главное в дне - это свет, а зримый вид этого света - небосвод. Слово "свод" - первое очертание, первая граница в открывшейся картине, первая остановка взгляда. И на этой остановке включается второе впечатление - звуковое, и опять проходит ряд слов, уточняющих его до точного названия. Звуковой образ "крик" (чей?) перебивается зрительным образом "вереницы" (чьи?), они связываются друг с другом в слове "стаи" (как будто поэт уже понял, чьи это крик и вереницы, но еще не нашел нужного слова) и, наконец, получают название в слове "птицы" (вот чьи!). Слово "птицы" - первый предмет в очертившейся картине, вторая остановка взгляда, уже не на границе ее, а между границей и глазом. И на этой остановке включается новое направление - впервые не вверх, а в стороны. Со стороны - со всех сторон? - доносится звук ("говор..."), и на этот звук в сторону - во все стороны! - скользит взгляд ("...вод!").

Вторая строфа - это взгляд вокруг. Взгляд этот брошен невысоко от земли и поэтому сразу упирается в "ивы и березы" - и от них отбрасывается все ближе, во все более крупные планы: "эти капли" на листьях (они еще отдалены: их можно принять за слезы), "этот... лист" (он уже совсем перед глазами: видно, какой он пуховый). Приходится бросить взгляд вторично, уже выше над землей; он уходит дальше, пока не упирается в "горы" и "долы"; и от них опять скользит обратно, все ближе, встречая на пути, в воздухе, сперва дальних мелких мошек, а потом близких крупных пчел. И от них, как от птиц в первой строфе, в дополнение к зрительным ощущениям включаются слуховые: "зык и свист". Так окончательно очерчивается внешний кругозор: сперва высокий круг небосвода, потом узкий круг ближних деревьев и, наконец, связующий их средний круг горизонта; и в каждом круге взгляд движется от дальнего обода к ближним предметам.

Третья строфа - это взгляд внутрь. Он сразу меняет восприятие и внешнего мира: до сих пор все образы воспринимались как впервые увиденные (и даже с трудом называемые), здесь они воспринимаются

24

как уже знакомые внутреннему опыту - на фоне ожидания. Ожидание говорит, что вечер сменяется ночью, ночью замирает жизнь и воцаряется сон; и только в контрасте с этим стихотворение описывает "зори без затменья", "вздох... селенья" и "ночь без сна". Ожидание включает чувство времени: "зори без затменья" - это длящиеся зори, и "ночь без сна" - длящаяся ночь; да и сам переход от картины утра к картине вечера и ночи невозможен без включения времени. Ретроспективно это позволяет почувствовать временное соотношение и первых двух, статических строф: первая - ранняя весна, таянье снега; вторая - цветущая весна, зелень на деревьях; третья - начало лета, "зори без затменья" И на этом фоне опять проходит сужение поля зрения: небо ("зори"), земля ("селенье"), "ночь без сна" (всего селенья и моя?), "мгла и жар постели" (конечно, только моей). И, достигнув этого предела, образность опять переключается в звук: "дробь и трели". (Они подсказывают образ соловья, традиционного спутника любви, и этого достаточно, чтобы "дробь и трели" ощущались более интериоризованно, чем "зык и свист" предыдущей строфы.)

Таков образный ряд, определяющий структуру стихотворения. Ему соответствует и постепенная смена эмоциональных окрасок: в начале стихотворения - это слова "радость", "мощь", а в конце - "вздох", "мгла", "жар" (в середине эмоциональная окраска отсутствует - разве что на нее намекает метафора "слезы": слово, которое одинаково перекликается и с чувством "радости", и с чувством "вздоха"). Так подчеркнуты крайние точки стихотворения: весна с лица и весна с изнанки, весна извне и весна в предельной интериоризации. Все стихотворение между этими двумя точками - путь от света к мгле и от радости и мощи к вздоху и жару: тот же путь от зримого к переживаемому, что и в первом нашем стихотворении.

Как изобразить схематически композицию этого стихотворения - соотношение начала, середины и конца? Всего возможно не так уж много вариантов: по наличию или отсутствию какого-либо признака может быть выделено начало *(Ааа)*, конец *(ааА)*, середина *(аАа)* стихотворения, признак может усиливаться или ослабевать от начала к концу постепенно *(аАА)* и, наконец, может быть выдержан ровно *(ааа)*, то есть - быть композиционно нейтральным. В нашем стихотворении образный ряд выделяет концовку-интериоризацию - стало быть, схема *ааА*; а эмоциональный ряд выделяет сгущение эмоций в начале и конце вокруг ослабленной середины - стало быть, схема *аАа*.

Но это только один уровень строения текста, а всего в строении всякого текста выделяются три уровня, каждый с двумя подуровнями. Первый, верхний, - *идейно-образный,*семантический: во-первых, идеи и эмоции (эмоции в нашем стихотворении мы проследили, а идей в нем попросту нет, если не считать идеей, например, утверждение "весна - это прекрасно!"; стихи без идей имеют такое же право на существование,

25

как, скажем, стихи без рифм, и только в отдельные эпохи "безыдейность" становится бранным словом, - за безыдейность, как мы знаем, современная критика очень бранила Фета), во-вторых, образы и мотивы (потенциально каждое существительное, обозначающее лицо или предмет, - это образ, каждый глагол - мотив). Второй уровень, средний, - *стилистический*: во-первых, лексика, во-вторых, синтаксис. Третий уровень, нижний, -*фонический*, звуковой: во-первых, метрика и ритмика, во-вторых, собственно фоника, звукопись. Подробнее об этом сказано в предыдущей статье, при разборе пушкинского "Снова тучи надо мною...". Разумеется, такая систематизация (предложенная в 1920-х годах Б. И. Ярхо) не является единственно возможной, но она представляется нам самой практически удобной для анализа стихов.

Если так, то приостановимся и посмотрим, как перекликаются с композицией прослеженного нами идейно-образного уровня остальные уровни фетовского стихотворения.

Лексико-стилистический аккомпанемент - это три отчетливо выделяющиеся стилистические фигуры, по одной в строфе. В первой - гендиадис ("Эти стаи, эти птицы" вместо "эти птичьи стаи"; "гендиадис" буквально значит "одно выражение - через два"). Во второй - две метафоры ("капли - слезы", "пух - лист") с хиастическим, крест-накрест, расположением членов параллелизма (точное слово - метафорическое - метафорическое - точное). В третьей - две антитезы ("зори без затменья", "ночь без сна"); к ним можно прибавить метонимию "вздох... селенья" и, может быть, гиперболу ("зори без затменья" в июне реальны на широте белых ночей Петербурга, но не на широте орловских поместий Фета). Первая фигура укладывается в одной строчке, вторая в двух, третья в трех. Гендиадис - фигура тождества, метафора - фигура сходства, антитеза - фигура контраста: перед нами - последовательное нарастание стилистической напряженности. Схема - *аАА*.

Синтаксический аккомпанемент - это однообразие непрерывных конструкций "это..." и разнообразие придаваемых им вариаций. Из шести коротких строчек ни одна не повторяет другую по синтаксическому строению. Из длинных строчек единообразны предпоследние в каждой строфе: "Эти стаи, эти птицы", "Эти мошки, эти пчелы", "Эта дробь и эти трели"; в средней строфе это единообразие захватывает и середину строфы ("Эти капли - эти слезы", "Эти горы, эти долы"), в крайних оно слабее. Эта перекличка крайних строф через голову (самой простой) средней подкрепляется очень тонкой аналогией синтаксиса строчек "Эта мощь - и дня и света" и "Эта мгла и жар - постели". Таким образом, в синтаксисе усложненность сосредоточена по краям стихотворения, единообразие - в середине; схема - *аАа*.

Метрический аккомпанемент - это расположение, во-первых, пропусков ударения и, во-вторых, словоразделов. Пропусков ударения во всем стихотворении только три: в строчках "Этот крик и вереницы",

26

"Эти ивы и березы", "Эти зори **без** затменья" - по одному разу в каждой строфе. Это - ровное расположение, композиционно нейтральное: *ааа*. Словоразделы при столь частом расположении ударений возможны только женские ("этот...") и мужские ("крик..."), причем частое повторение слов "это, эти..." дает перевес женским. Но по стихотворению этот перевес распределен неравномерно: соотношение женских и мужских словоразделов в первой строфе - 12:3, во второй - 13:2, в третьей - 8:7. Таким образом, в первой и второй строфах ритм словоразделов очень единообразен, почти предсказуем, а в третьей строфе (где происходит поворот от внешнего мира к внутреннему) становится расплывчат и непредугадываем. Этим выделяется концовка: схема - *ааВ*.

Фонический аккомпанемент - это расположение звуков: гласных и согласных. Из гласных остановимся только на более заметных - ударных. Из пяти ударных звуков ***а, о, е, и, у*** решительно преобладает (опять-таки благодаря "это, эти...") ***е***, занимающее первое ударение всех строк. Если отбросить эти 18 ***е***, то среди оставшихся 45 ударных гласных будет такая пропорция ***а:о:е:и:у***: первая строфа - 3:4:3:4:1, вторая строфа - 1:6:3:4:1, третья строфа - 4:6:5:0:0. Иными словами, от строфы к строфе концентрация, монотонность усиливается: во второй строфе две строки ("Эти горы...") построены на совершенно тождественном ***е-о-е-о***, третья строфа вообще обходится только тремя ударными гласными. Это, стало быть, - постепенное нарастание, схема - *аАА*. Из согласных звуков остановимся только на тех, которые повторяются (аллитерируют) внутри одной строки. Самые частые повторы (опять-таки из-за "это...") - это ***т*** и ***ть***. Если их отбросить, то среди оставшихся в первой строфе будет пять повторений - ***р, сь/с, к, рь, в***; во второй строфе - два: ***ль, с***; в третьей строфе - семь: ***з, н, н, и, л/ль, р/рь, сь/с*** (заметим, как легко вычитывается здесь анаграмма "зной"). Первая и третья строфы решительно богаче повторами, чем вторая: композиционная схема - *аАа*, (Это кольцевое расположение подчеркнуто прямой перекличкой аллитераций первого и последнего полустрофий: "у**тр**о, **р**адость" - "**др**обь, **тр**ели" и "**с**и**н**ий **с**вод" - "в**с**е ве**сн**а".)

Так композиция слов и звуков дополняет композицию образов и эмоций. Это - ответ на вопрос, который, может быть, возник у кого-нибудь из читателей: если есть только четыре вида композиции, не считая нейтрального, то откуда же берется такое разнообразие неповторимо индивидуальных по строению стихотворений? В самом деле, стихов с композицией образного ряда *ааА* (как у нас) можно насчитать множество; но чтобы композиция всех остальных рядов аккомпанировала этому образному ряду в точности так, как у нас, - вероятность этого ничтожна. Элементов, из которых слагается композиция стихотворения, мало, но сочетаний их - бесконечно много; отсюда - для читателя возможность наслаждаться бесконечным разнообразием живой поэзии, а для ученого возможность педантично ее анализировать.

27

Но мы слишком задержались на "Это утро, радость эта..." - а ведь это не самое известное и, конечно, не самое сложное из "безглагольных" стихотворений Фета. Рассмотрим наиболее знаменитое: "Шепот, робкое дыханье...". Оно сложнее: в его основе не одно движение "от широкого к узкому", "от внешнего к внутреннему", а чередование нескольких таких сужений и расширений, складывающееся в ощутимый, но зыбкий ритм. (И само стихотворение ведь говорит о вещах гораздо более зыбких, чем картина ясной зимы или радостной весны.)

Шепот, робкое дыханье,

Трели соловья,

Серебро и колыханье

Сонного ручья,

Свет ночной, ночные тени,

Тени без конца,

Ряд волшебных изменений

Милого лица,

В дымных тучках пурпур розы,

Отблеск янтаря,

И лобзания, и слезы,

И заря, заря!..

Проследим прежде всего смену расширений и сужений нашего поля зрения. Первая строфа - перед нами расширение: сперва "шепот" и "дыханье", то есть что-то слышимое совсем рядом; потом - "соловей" и "ручей", то есть что-то слышимое и видимое с некоторого отдаления. Иными словами, сперва в нашем поле зрения (точнее, в поле слуха) только герои, затем -- ближнее их окружение. Вторая строфа - перед нами сужение: сперва "свет", "тени", "тени без конца", то есть что-то внешнее, световая атмосфера лунной ночи; потом - "милое лицо", на котором отражается эта смена света и теней, то есть взгляд переводится с дальнего на ближнее. Иными словами, сперва перед нами окружение, затем - только героиня. И, наконец, третья строфа - перед нами сперва сужение, потом расширение: "в дымных тучках пурпур розы" - это, по-видимому, рассветающее небо, "отблеск янтаря" - отраженш его в ручье (?), в поле зрения широкий мир (даже более широкий, чек тот, который охватывался "соловьем" и "ручьем"); "и лобзания, и еле зы" - в поле зрения опять только герои; "и заря, заря!" - опять широ кий мир, на этот раз - самый широкий, охватывающий разом и зарю i небе, и зарю в ручье (и зарю в душе? - об этом дальше). На это". пределе широты стихотворение кончается. Можно сказать, что образ ный его ритм состоит из большого движения "расширение - сужение" ("шепот" - "соловей, ручей, свет и тени" - "милое лицо") и малой противодвижения "сужение - расширение" ("пурпур, отблеск" -

28

"лобзания и слезы" - "заря!"). Большое движение занимает две строфы, малое (но гораздо более широкое) противодвижение одну: ритм убыстряется к концу стихотворения.

Теперь проследим смену чувственного заполнения этого расширяющегося и сужающегося поля зрения. Мы увидим, что здесь последовательность гораздо более прямая: от звука - к свету и затем - к цвету. Первая строфа: в начале перед нами звук (сперва членораздельный "шепот", потом нечленораздельно-зыбкое "дыханье"), в конце - свет (сперва отчетливое "серебро", потом неотчетливо-зыбкое "колыханье"). Вторая строфа: в начале перед нами "свет" и "тени", в конце - "измененья" (оба конца строф подчеркивают движение, зыбкость). Третья строфа: "дымные тучки", "пурпур розы", "отблеск янтаря" - от дымчатого цвета к розовому и затем к янтарному, цвет становится все ярче, все насыщенней, все менее зыбок: мотива колебания, переменчивости здесь нет, наоборот, повторение слова "заря" подчеркивает, пожалуй, твердость и уверенность. Так в ритмически расширяющихся и сужающихся границах стихотворного пространства сменяют друг друга все более ощутимые - неуверенный звук, неуверенный свет и уверенный цвет.

Наконец, проследим смену эмоционального насыщения этого пространства: насколько оно пережито, интериоризовано, насколько в нем присутствует человек. И мы увидим, что здесь последовательность еще более прямая: от эмоции наблюдаемой - к эмоции пассивно переживаемой - и к эмоции, активно проявляемой. В первой строфе дыханье - "робкое": это эмоция, но эмоция героини, герой ее отмечает, но не переживает сам. Во второй строфе лицо - "милое", а изменения его - "волшебные": это собственная эмоция героя, являющаяся при взгляде на героиню. В третьей строфе "лобзания и слезы" - это уже не взгляд, а действие, и в действии этом чувства любовников, до сих пор представленные лишь порознь, сливаются. (В ранней редакции первая строка читалась "Шепот сердца, уст дыханье..." - очевидно, "шепот сердца" могло быть сказано скорее о себе, чем о подруге, так что там еще отчетливее первая строфа говорила о герое, вторая - о героине, а третья - о них вместе.) От слышимого и зримого к действенному, от прилагательных к существительным - так выражается в стихотворении нарастающая полнота страсти.

Чем сложнее "Шепот, робкое дыханье...", нежели "Это утро, радость эта..."? Тем, что там образы зримые и переживаемые сменяли друг друга как бы двумя четкими частями: две строфы - мир внешний, третья - интериоризованный. Здесь же эти две линии ("что мы видим" и "что мы чувствуем") переплетаются, чередуются. Первая строфа кончается образом зримого мира ("серебро ручья"), вторая строфа - образом эмоционального мира ("милое лицо"), третья строфа - неожиданным и ярким синтезом: слова "заря, заря!" в их концовочной позиции осмысляются одновременно и в прямом значении ("заря утра!"), и

29

в метафорическом ("заря любви!"). Вот это чередование двух образных рядов и находит себе соответствие в ритме расширений и сужений лирического пространства.

Итак, основная композиционная схема нашего стихотворения - *ааА*: первые две строфы - движение, третья - противодвижение. Как откликаются на это другие уровни строения стиха?

Синтаксический аккомпанемент тоже подчеркивает схему *ааА*: в первой и второй строфе предложения все время удлиняются, в третьей строфе - укорачиваются. Последовательность предложений в первой и второй строфе (совершенно одинаковая): 0,5 стиха - 0,5 стиха - 1 стих - 2 стиха. Последовательность предложений в третьей строфе: 1 стих (длинный) - 1 стих (короткий) - 0,5 и 0,5 стиха (длинного) - 0,5 и 0,5 стиха (короткого). Все предложения простые, назывные, поэтому их соположение позволяет ощущать соотношения их длины очень четко. Если считать, что короткие фразы выражают большую напряженность, а длинные - большее спокойствие, то параллелизм с нарастанием эмоциональной наполненности будет несомненен.

Лексико-стилистический аккомпанемент, наоборот, не подчеркивает основную схему. По части лексических фигур можно заметить: первая строфа не имеет повторов, вторая строфа начинается полуторным хиазмом "свет ночной, ночные тени, тени без конца", третья строфа заканчивается эмфатическим удвоением "заря, заря!..". Иначе говоря, первая строфа выделена ослабленностью, схема - *Ааа*. По части семантических фигур можно заметить: в первой строфе перед нами лишь бледная метонимия "робкое дыханье" и слабая (спрятанная в эпитет) метафора-олицетворение "сонного ручья"; во второй строфе - оксюморон, очень резкий - "свет ночной" (вместо "лунный свет"); в третьей строфе - двойная метафора, довольно резкая (субстантивированная): "розы", "янтарь" - о цвете зари. (В ранней редакции на месте второй строки был еще более резкий оксюморон, своим аграмматизмом шокировавший критиков: "Речь, не говоря".) Иначе говоря, схема - опять-таки с выделением ослабленного начала, *Ааа*, а для ранней редакции -с плавным нарастанием напряжения *от ослабленного начала к усиленному концу, аАА*.

Метрический аккомпанемент подчеркивает основную схему *ааА*, отбивает концовочную строфу. Длинные строки (4-стопные) сменяются так: в первой строфе - 3-й 2-ударная, во второй - 4-и 3-ударная, в третьей - 4-и 2-ударная; облегчение стиха к концу строфы в третьей строфе выражено более резко. Короткие строки сменяются так: от первой до предпоследней они 2-ударные с пропуском ударения на средней стопе (причем в каждой строфе первая короткая строка имеет женский словораздел, "трели...", а вторая - дактилический, "сонного"), последняя же строка тоже 2-ударна, но с пропуском ударения на начальной стопе ("И заря..."), что дает резкий контраст.

30

фонический аккомпанемент подчеркивает основную схему *ааА* только одним признаком - густотой согласных. В первой строфе на 13 гласных каждой полустрофы приходится сперва 17, потом 15 согласных; во второй строфе соответственно 19 и 18; а в третьей строфе 24 и 121 Иными словами, в первой и второй строфах облегчение консонантной фоники к концу строфы очень слабое, а в третьей строфе очень сильное. Остальные признаки - распределение ударных гласных и распределение аллитераций - располагаются по всем строфам более или менее равномерно, они композиционно нейтральны.

Наконец, обратимся к четвертому "безглагольному" стихотворению Фета, самому позднему и самому парадоксальному. Парадокс в том, что с виду оно - самое простое из четырех, проще даже, чем "Чудная картина...", а по композиции пространства и чувства - самое прихотливое:

Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
Детски задумчивый взор.
Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий пробор.

Здесь только 16 неповторяющихся слов, все они - только существительные и прилагательные (два наречия и одно причастие тесно примыкают к прилагательным), сквозной параллелизм, сквозная рифма. Четыре двустишия, из которых состоит стихотворение, можно даже без труда менять местами в любом порядке. Фет избрал именно такой-то порядок. Почему?

Мы уже привыкли видеть, что композиционный стержень стихотворения - интериоризация, движение от внешнего мира к внутреннему его освоению. В этом стихотворении такая привычка заставляла бы ожидать последовательности: "кленов шатер" (природа) - "головки убор", "чистый пробор" (внешность человека) - "лучистый взор" (внутренний мир человека). Фет идет наперекор этому ожиданию: он выносит вперед два крайних члена этого ряда, отводит назад два средних и получает трудноуловимое чередование: сужение - расширение - сужение ("шатер - взор", "взор - убор", "убор - пробор"), интериоризация - экстериоризация ("шатер - взор", "взор - убор - пробор"). Зачем он так делает? Вероятно, ради того, чтобы вынести на самое ответственное, самое многозначительное, самое выделенное место в конце стихотворения - наиболее внешний, наиболее необязательный член своего перечня: "влево бегущий пробор". (Заметим, что это - единственный в стихотворении образ протяженности и движения, - особенно на фоне начальных образов "дремлющий...", "задумчивый...".) Громоздкий

31

многократный параллелизм "Только в мире и есть..." нагнетает ожидание чего-то очень важного; психологизированные, эмоционально подчеркнутые предшествующие члены - "дремлющие" клены, "детски задумчивый" взор, "милая" головка - заставляют предполагать и здесь усиленную интериоризацию; и когда на этом месте появляется такой неожиданный образ, как "пробор", это заставляет читателя подумать приблизительно вот что: "Как же велика любовь, которая даже при взгляде на пробор волос наполняет душу таким восторгом! " Это - сильный эффект, но это и риск: если читатель так не подумает, то все стихотворение для него погибнет - покажется немотивированным, натянутым и претенциозным.

Мы не будем прослеживать, как аккомпанируют этому основному композиционному уровню другие композиционные уровни. Наблюдений можно было бы сделать много. Заметим, что здесь впервые в нашем материале появляется обонятельный эпитет "душистый убор" и что он воспринимается как более интериоризованный, чем зрительный "чистый пробор", - может быть, потому, что "обонятель" мыслится ближе к объекту, чем "зритель". Заметим, как в трех словах "дремлющих кленов шатер" содержатся сразу две метафоры, "дремлющие клены" и "кленов шатер", они частично покрывают друг друга, но не совпадают полностью ("клены" в первой метафоре одушевлены, во второй не одушевлены). Заметим, как в коротких строках чередуются нечетные, начинающиеся с прилагательных и причастий ("дремлющих", "милой"), и четные, начинающиеся с наречий ("детски", "влево"). Заметим, что в нечетных двустишиях семантические центры коротких строк ("клены", "головка") не совпадают с их синтаксическими центрами ("шатер", "убор") - первые стоят в косвенных падежах, а последние в именительном. Заметим, как опорные согласные в рифмах длинных стихов располагаются через двустишие ("лучистый - чистый"), а в рифмах коротких стихов - подряд ("убор - пробор"). Заметим, как в коротких стихах чередуются последовательности ударных гласных ***еоо - еуо - иоо - еуо***, а заодно - полное отсутствие широкого ударного ***а*** (которое пронизывало все рифмы в предыдущем стихотворении, "Шепот, робкое дыханье..."). Свести все эти и подобные наблюдения в систему можно, но сложно. Разве что единственное сверхсхемное ударение внутри стиха - "этот" в предпоследней строке - сразу семантизируется как сигнал концовки, подчеркивающий парадоксальную кульминацию стихотворения - слово "пробор".

Весь наш небольшой разбор - это не литературоведческое исследование, а только схема его: попытка дать. себе отчет во впечатлении, которое производит чтение четырех очень известных стихотворений Фета: чем оно вызывается? Именно с такой попытки самоотчета начинается каждое литературоведческое исследование, но отнюдь не кончается ею. Некоторым читателям такая попытка бывает неприятна: им кажется, что эстетическое наслаждение возможно лишь до тех пор, пока мы

32

не понимаем, чем оно вызывается. При этом охотно говорят о "чуде" поэзии и о "тайне", которую надо уважать. Мы не посягаем на тайну поэзии: конечно, такой разбор никого не научит искусству писать стихи. Но, может быть, на таком разборе можно научиться хотя бы искусству читать стихи - то есть видеть в них больше, чем видишь при первом беглом взгляде.

Поэтому закончим наш урок чтения упражнением, которое как будто предлагает нам сам Фет. Мы уже заметили, что четыре двустишия, из которых состоит стихотворение, можно без труда менять местами в любом порядке. Здесь возможны 24 различных сочетания, и совсем нельзя сказать заранее, что все они хуже, чем то, которое избрал Фет. Может быть, они и не хуже - они просто другие, и впечатление от них другое. Пусть каждый любознательный читатель попробует на свой страх и риск сделать несколько таких перестановок и дать себе отчет, чем различаются впечатления от каждой из них. Тогда он испытает то чувство, которое испытывает каждый литературовед, приступая к своей работе. Может быть, такой душевный опыт окажется для иных небесполезен.

 **Р. S.***Когда этот разбор "Это утро, радость эта..." обсуждался среди коллег, то были. высказаны еще некоторые наблюдения и соображения. Так, было предположено, что в трех строфах присутствуют не три, а целых пять моментов весны: "синий свод" - февраль, воды - март, листья - апрель, мошки - май, зори - июнь. И, может быть, композиция, отбивающая концовку, ощущается не только на уровне строф всего стихотворения, но и на уровне строк третьей, концовочной строфы: после пяти строк эмоционального перечня ожидается такая же эмоциональная последняя строка, например: "... Как я их люблю!", а вместо этого читателю предлагается неожиданно контрастная логическая: "... Это все - весна". Логика на фоне эмоции может быть не менее поэтична, чем эмоция на фоне логики. Далее, цветовых эпитетов в стихотворении почти нет, но они восстанавливаются по окрашенным пред метам: цвет первой строфы - синий, второй - зеленый, третьей - "заревой". Иными словами, в двух строфах - цвет, в третьей - свет, отбитой опять-таки оказывается концовка. Может быть, неверно, что "капли - слезы" видны издали, а "пух - лист" изблизи? Может быть, вернее наоборот: "капли - слезы." у нас перед глазами, а пухом кажется листва на весенних ветках, видимая издали? И, может быть, синтаксический контраст "Эта мощь - и дня и света" и "Эта мгла и жар - постели" надуман, а на самом деле вторая из этих строчек членится так же, как и первая: "Эта мгла (подразумевается: ночи) - и жар постели"? Большое спасибо за эти замечания С. И. Гиндину, Ж. А. Дозорец, И. И. Ковалевой, А. К. Жолковскому и Ю. И. Левину.*