

КОМПОЗИЦИЯ ЛИРИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ В.А. ЖУКОВСКОГО: ПРОБЛЕМЫ И ИТОГИ ИЗУЧЕНИЯ

В статье впервые проанализирована композиция лирических стихотворений В.А. Жуковского. Исследование поэтики композиции включает выделение трех частей (зачин, разработка, концовка) и дифференциацию по жанрам (песня, элегия, послание, эпиграмма). Показано единство формальных и содержательных компонентов произведений.

Один из виднейших исследователей Е.Г. Эткинд в конце 80-х годов писал, что композиция лирических стихотворений, несмотря на многолетний интерес к ней, до сих пор «остается наименее исследованной областью поэтики стихотворных произведений, <...> являя живой упрек литературоведам»¹.

Действительно, обращение литературоведов к изучению композиции стихотворного лирического произведения начинается еще в 20-е годы прошлого века сторонниками формального метода В.М. Жирмунским, автором классического труда «Композиция лирических стихотворений»², Б.М. Эйхенбаумом³, Б.В. Томашевским⁴. В 60-е годы в науке формируется понимание композиции как смыслодержательной конструкции, что отражено в трудах Л.Я. Гинзбург⁵, Т.И. Сильман⁶, В.И. Гусева⁷. В 80-е годы литературоведение в лице своих виднейших представителей – Е.Г. Эткинда⁸, М.Л. Гаспарова⁹, М.М. Гиршмана, В.Е. Холшевникова¹⁰ – приходит к пониманию необходимости синтезированного подхода, сочетающего анализ как формально-стихового, так и образно-тематического аспектов. Новейшие исследователи, в числе которых С.А. Матяш, В.В. Савельева, О.Б. Маркова¹¹, придерживаются этого принципа, являющегося залогом понимания литературного произведения как неразрывного единства формы и содержания. Наше исследование находится в русле этих работ.

Вышеозначенное решение проблемы формы и содержания определило методику проводимого нами исследования. Она базируется на двух концепциях. Во-первых, мы руководствовались мнением Б.В. Томашевского, считавшего типичным трехчастное построение лирических стихотворений: «... в первой части дается тема, во второй она или развивается путем боковых мотивов, или оттеняется путем противопоставления, третья же часть дает как бы эмоциональное заключение в форме сентенции или сравнения...»¹². Эту идею развил В.Е. Холшевников, давший достаточно полное описание этих трех частей – зачина, развития темы (в нашей работе эта часть именуется разработкой) и концовки. Во-вторых, мы опирались на мнение М.Л. Гаспарова, предлагающего при анализе лирической композиции рассматривать не три части, а три уровня (при развертывании текста по вертикали): семантический, стилистический и фонетический¹³. Взяв за основу предложенные подходы, мы выработали свою методику: композицию лирических стихотворений мы рассматриваем как трехчастную конструкцию и исследуем формально-содержательные уровни каждой из трех частей, пытаемся проследить их взаимосвязь.

Выбор лирики В.А. Жуковского в качестве объекта исследования продиктован следующими моментами. Жуковскоеведение в лице А.Н. Веселовского, И.М. Семенко, Ф.З. Кануновой, Р.В. Иезуи-

¹ Эткинд Е.Г. Симметрические композиции у Пушкина. – Париж, 1988. – С. 3.

² Жирмунский В.М. Теория стиха. – Л.: Сов. писатель, 1975.

³ Эйхенбаум Б.М. О поэзии. – Л.: Сов. писатель, 1969. – 552 с.

⁴ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект-пресс, 1996. – 334 с.

⁵ Гинзбург Л.Я. О лирике. – Л.: Сов. писатель, 1974. – 406 с.; Она же. О старом и новом. Статьи и очерки. – Л.: Сов. писатель, 1982. – 424 с.

⁶ Сильман Т.И. Заметки о лирике. – М.: Сов. писатель, 1977. – 223 с.

⁷ Гусев В.И. В середине века: о лирической поэзии 50-х годов. – М.: Сов. писатель, 1960. – 300 с.

⁸ Эткинд Е.Г. Ук. соч.

⁹ Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. – М., 1999. – 289 с.; Он же. Композиция пейзажа у Тютчева // Гаспаров М.Л. Избранные труды. В 3-х тт. Т. 2. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 332–356.

¹⁰ Холшевников В.Е. Стиховедение и поэзия. – Л., 1991; Он же. Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения. – Л., 1991. – С. 5–49.

¹¹ Матяш С.А. Композиционные функции переносов (enjambements) в восточных поэмах Жуковского и Пушкина («Пери и ангел» и «Бахчисарайский фонтан») // Актуальные проблемы изучения творчества А.С. Пушкина: жанры, сюжеты, мотивы: Мат-лы Всероссийской конф. – Новосибирск, 2000. – С. 23–35; Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир: проблемы организации. – Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1996. – 192 с.; Маркова О.Б. Симметрия и асимметрия в стихотворном тексте / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Алматы, 1994. – 19 с.

¹² Томашевский Б.В. Ук. соч. – С. 231–232.

¹³ Гаспаров М.Л. К анализу композиции лирического стихотворения // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: Тезисы докладов республик. научн. конф. – Донецк: ДГУ, 1977. – С. 160–161.

товой, А.С. Янушкевича, Е.П. Мстиславской, С.А. Матяш, И.А. Поплавской, Т.Л. Власенко¹⁴ и др. ученых накопило богатый материал, и сейчас Жуковского с полным основанием можно считать поэтом-новатором, т. к., во-первых, он открыл для русской литературы пути и возможности нового художественного метода, заслужив титул «Коломба русского романтизма», а во-вторых, он существенно раздвинул горизонты русского стихосложения¹⁵. Принимая во внимание эту пионерскую направленность творчества В.А. Жуковского, мы аргументированно предполагаем, что он был новатором и в такой малоизученной области его поэтики, как лирическая композиция. По мнению М.Л. Гаспарова¹⁶, композиция сохраняет «память жанра» (М.М. Бахтин). Решая эту проблему, мы считаем, что целесообразно изучать лирическую композицию в жанровой дифференциации, что даст возможность найти новые характеристики литературным жанрам. Лирика В.А. Жуковского представляет возможность для такого жанрово-различительного изучения, так как, по свидетельству такого документа, как неизданное «Общее оглавление последнего прижизненного собрания сочинений В.А. Жуковского»¹⁷, поэт в эпоху разрушения жанровой системы и диффузии жанров сохранял «жанровость мышления». Чтобы представить лирику В.А. Жуковского в ее многообразии, мы выбираем два «напевных» жанра – песню и элегию и два «говорных» – послание и эпиграмму. В качестве фона для изучения выбрана лирика К.Н. Батюшкова, представленная в нашем исследовании в аналогичных жанровых реализациях. Выбор обусловлен общностью метода, близостью хронологических рамок творчества, творческими контактами поэтов.

Проведенное исследование дает возможность определить основные характеристики трех композиционных звеньев.

Зачины в лирике Жуковского чаще 2- и 4-строчные. Минимальные по величине занимают 1 строку и более свойственны эпиграммам («Новопожалованный», «Пьянице»), максимальные – до 16 строк – встречаются в посланиях («Плещепу»). Наиболее функциональными средствами маркирования зачинов выступают графический (чаще это строфический) пробел, стилистические и синтаксические средства, среди которых параллелизмы различных видов:

*И черные волны вздымаясь бушуют,
И тяжкие вздохи грудь белу волнуют.*

(«Плач Людмилы»)

анафоры:

*К востоку, все к востоку
Стремление земли –
К востоку, все к востоку
Летит моя душа.*

(«Песня»)

антитезы:

*О милый друг! теперь с тобою радость!
А я один – и мой печален путь.*

(«О милый друг!..»)

синтаксические периоды («Элизиум»).

С точки зрения интонационной окраски зачинов отмечено частое употребление вопросительно-восклицательных конструкций в песнях («К мимопролетевшему знакомому гению») и посланиях («А.А. Воейковой»). Исследование зачинов показало, что по ряду параметров «говорные» и «напевные» жанры имеют разную композицию. В частности, анализ семантики зачинов позволяет констатировать, что в «напевных» жанрах предметно-событийная сторона носит символический характер и скрыта под «завесой» романтической идеи, а в говорных жанрах, напротив, конкретика выступает на первый план, что прослеживается не только в зачине, но и в разработке и концовке.

Изучение **разработок**, занимающей, по нашим подсчетам, не менее 50% текста стихотворения, обнаружило приоритетность в этом в этом композиционном звене не формально-стиховых, а структурно-содержательных компонентов. В числе формальных отметим упорядоченность строфических форм в напевных жанрах, разнообразие и астрофизм – в говорных. Анализ метрического репертуара подтвердил ранее выявленные стиховедами приоритеты¹⁸: в песнях – хорей 4-стопный и ямб разностопный, в элегиях – ямб 6-стопный, в дружеских посланиях и эпиграммах – вольный ямб с большим диапазоном стопностей. Структурно-содержательный анализ разработки позволил выявить специфические для песенных жанров композиционные модели, в элегиях – обнаружить блочное построение, в посланиях – проследить тематическую и стилистическую дробность.

¹⁴ Подробную библиографию о Жуковском см.: Янушкевич А.С. В.А. Жуковский. Семинарий. – М.: Просвещение, 1988. – 174 с.

¹⁵ Матяш С.А. Стих В.А. Жуковского. Дисс. на соиск. ... канд. филол. наук. – Л., 1974.

¹⁶ Гаспаров М.Л. Строчное эпитетное // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. – С. 290–330.

¹⁷ Матяш С.А. Неизданное «Общее оглавление» последнего прижизненного собрания сочинений В.А. Жуковского // Русская лит-ра. – 1974. – №2. – С. 150–154.

¹⁸ Матяш С.А. Метрика и строфика В.А. Жуковского // Русское стихосложение: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. – М., 1979. – С. 14–96.

Таким образом, можно определить разработку как композиционное звено, включающее основной массив текста, развивающее тематические, образные, эмоциональные потенции зачина и отражающее композиционные предпочтения жанра.

Статистический метод анализа, активно применяемый в нашем исследовании, показал, что **концовка** – самое малое по величине (но не по значимости!) композиционное звено, занимающее в некоторых текстах лишь 0,5 строки:

*О непостижное злоречие уму!
Поверю ли тому,
Чтобы, Морковкина, ты волосы чернила?
Я знаю сам, что ты их черные купила.*

Наиболее часты 4-строчные концовки. Это единственная необязательная композиционная часть: ее отсутствие обнаружено в фольклорных песнях¹⁹ и посланиях. Основными маркерами концовки являются: *строфический пробел*, наиболее частотный в элегиях («Сельское кладбище», «Славянка») и редкий, но очень выразительный в посланиях («Итак, всему конец...»), *метрическая выделенность* – значительная в эпиграммах:

*б С повязкой на глазах за шалости Фемиды! –
б Уж наказание! уж подлинно обида!
б Когда вам хочется проказницу унять,
3 Так руки ей связать.*

а также *синтаксическая автономность* в разговорных жанрах и неожиданный в элегиях enjambement («Славянка»). Изучение этой композиционной части позволяет указать на следующие важные моменты:

1) разнообразие и обилие формально-стиховых и структурно-содержательных приемов создания и маркирования концовки свидетельствуют об осознаваемой Жуковским важности этого композиционного звена;

2) эти приемы способствуют разрушению инерции стихотворения, совершаемому на разных уровнях (синтаксически-интонационном, метрическом, эмоциональном, тематическом и др.). Таким образом, подтверждается взгляд Т.И. Сильман на концовку как на «поэтическое открытие»²⁰.

Предпринятый нами детальный анализ композиционных частей, проведенный с учетом принципа трехчастности, не исключает целостного взгляда на композицию отдельного стихотворения, а напротив, помогает через изучение композиции отдельного лирического текста обрисовать общие композиционные контуры исследуемых нами жан-

ров. В итоге композиция песни может быть представлена следующим образом.

Образно-тематическое и интонационное построение **песен** во многом определяется зачином. Для этого жанра в высшей степени характерны формально-синтаксические приемы организации текста – повторы, параллелизмы практически всех видов, сравнительно-противопоставительные конструкции. Композиционный каркас песен стремится к симметричности (концентрическая, зеркальная, ступенчатая или другие виды симметрии присутствуют в абсолютном большинстве исследуемых песен). Композиционные модели жанра сводятся к пяти наиболее функциональным: кольцевая, линейная, двухчастная, перечислительная, градационная.

Сопоставление песен Жуковского с народными песнями обнаружило сходства в семантике и структуре зачинов, в видах и функциях обращений, а также в использовании линейной и двухчастной композиционных моделей. На основании проведенного сопоставления можно констатировать, что жанр песни Жуковский разрабатывал, основываясь на двух традициях, фольклорной и европейской романтической, подводя их под общий знаменатель своих индивидуальных поэтических установок.

Анализ композиционных приемов в **элегиях** показал, что они отличаются большей (по сравнению с песенными) композиционной свободой, отклонением в сторону асимметрии, диспропорции частей. Отчасти это связано с укрупненным объемом, отчасти – с преобладанием структурно-содержательных приемов организации текста над формально-стиховыми. Разработка элегии имеет блочный принцип построения, который может быть проиллюстрирован элегией «Вечер» (1806). I блок раскрывает тему вечернего пейзажа и заканчивается строками:

*Луны ущербный лик встает из-за холмов...
О тихое небес задумчивых светило,
Как зыблется твой блеск на сумраке лесов!
Как бледно брег ты озлатило!*

Далее следует II блок, представляющий собой философско-лирическую ламентацию:

*Сию задумавшись; в душе моей мечты;
К протекшим временам лечу воспоминаньем...
О дней моих весна, как быстро скрылась ты
С твоим блаженством и страданьем!*

III блок реализует тему поэта-певца, предвидящего свою близкую смерть, – здесь видим типично сентиментальные мотивы, характерные для моло-

¹⁹ О композиции фольклорной песни см.: Евсеева Р.А. О композиции народных песен // Мат-лы междунар. юбилейной научно-практ. конф., посвящ. 30-летию ОГУ. – Оренбург, 2001. – С. 171–172.

²⁰ Сильман Т.И. Ук. соч. – С. 168.

дого Жуковского. В элегиях часты сужающие, образно и тематически обедненные концовки. Таковы «Вечер», «Сельское кладбище», «Теон и Эсхин».

Послания, как мы выяснили, – самый пестрый жанр как по объему текстов, так и с точки зрения метрики, строфики и тематики. Разнообразие тематики способствует существованию жанровых разновидностей посланий: дружеских, элегических и торжественных. В элегических и дружеских посланиях мы обнаружили достаточно четкую выделенность зачина и концовки за счет интонационных и строфических средств («К Ив. Ив. Дмитриеву»). Дружеские послания в подавляющем большинстве случаев астротичны либо состоят из строфоидов. В торжественных посланиях распространены зачины-реверансы, традиционные для классицистической оды, связь с которой подтверждается исследованием интонации, лексического и тематического строя посланий («Императору Александру», «Вождю победителей», «Государыне императрице Марии Федоровне»). В отличие от дружеских элегические и торжественные послания используют обращения не с вокативной функцией (называния адресата), а с интонационно значимой, создающей нужную – приподнятую, хвалебную интонацию. К примеру, в обращениях к адресатам в дружеском послании «К княгине А.Ю. Оболенской» и в торжественном послании «Вождю победителей»:

Княгиня! Для чего от нас

Вы так безжалостно спешите?

(«К кн. А.Ю. Оболенской»)

О вождь Славян, дерзнут ли робки струны

Тебе хвалу в сей славный час бряцать?

(«Вождю победителей»)

В торжественных и элегических посланиях связь между тематическими блоками более четкая, чем в дружеских. Дружеские послания характеризуются политематизмом и стилевой чересполосицей. Зачин – единственное композиционное звено, сохраняющее в этом жанре адекватность теме и цели послания. В разработке наблюдаются диспропорциональные укрупнения деталей, возникает игровое начало, тематические ответвления и вставки.

Исследование композиции **эпиграмм** показало, что в этом жанре большую роль играют формально-стиховые приемы: метрическая маркированность композиционных частей, в особенности укорочение пуантированной строки («Новопожалованный», «Грамотею»), рифменная поддержка смысловых контрастов и подобию («Для Клима все как дважды два!»). Спецификой эпиграммы является редуцированность разработки, часто совсем отсутствующей, вследствие чего нами обнаруже-

ны тексты как с трехчастной («Завоевателям», «Толстому эгоисту»), так и с двухчастной композицией («Моту», «Дидона, как тобой рука судьбы играла!»). Максимальная смысловая нагрузка в эпиграммах падает на концовку. Жуковский умело пользуется всеми композиционными приемами, но новых не создает. По-видимому, этот жанр был для него своеобразной лабораторией говорных форм стиха, со временем утратившей свою актуальность.

Сопоставление с композицией лирических стихотворений К.Н. Батюшкова предоставило возможность дать решение проблемы жанрового и индивидуального стиля. Использование обоими поэтами ряда общих композиционных приемов (в посланиях, элегиях, эпиграммах) продиктовано прежде всего требованиями жанра. Расхождения же в композиционных приемах мы интерпретируем как следствие творческого соперничества, нежелания повторять друг друга, что особенно ярко отразилось в разнице композиционных решений в посланиях и элегиях. Там, где Жуковский избегает применения формально-стиховых приемов (в элегиях), Батюшков, напротив, активно ими пользуется и делает благодаря им свои элегические композиции симметричными, похожими на песни. Там, где Жуковский смело экспериментирует на разных уровнях композиции (в посланиях), Батюшков уходит в область расширения тематики, «изобретая» исторические элегии и не ища новых композиционных ходов.

Анализ поэтики оказался связанным с вопросом о методе Жуковского. Наше исследование подтвердило несомненную принадлежность Жуковского к романтическому мировосприятию и творчеству. Декларируемое исследователями романтическое двоемирие поэта находит отражение в характере зачина, разработки и концовки большинства стихотворений и обнаруживается при детальном уровне анализе конкретных текстов.

Широкий набор используемых композиционных приемов в исследованных жанрах свидетельствует о том, что в поэзии Жуковского мы застаем эти жанры в стадии становления и развития, а не на этапе окостенения и шаблонизации.

Проведенное исследование представляет Жуковского как мастера композиции не только в своих излюбленных жанрах песни и элегии, но и в посланиях и даже в таком не характерном для него жанре, как эпиграмма. Анализ поэтики композиции позволяет наполнить новым смыслом расхожую формулу «Жуковский – Колумб русского романтизма». Богатство и умелое использование композиционных приемов позволило первому русскому романтику открыть новые способы изображения духовной жизни личности.