

В.В. Максимов

Томский политехнический университет

Смысл и форма поэтического образа

Аннотация: На примере стихотворения А. Тарковского «Конец навигации» рассматривается взаимодействие 4-х компонентов в структуре поэтического образа.

The article focuses upon the 4 components of the image category in A Tarkovskij's poem.

Ключевые слова: лирика, стихотворение, смысл, форма, анализ, образ, слово.

Lyric, poem, sense, forma, analysis, image, word.

УДК: 82.0.

Контактная информация: Томск, ул. Усова 4а. ТПУ, кафедра русского языка и литературы. Тел. (3822) 563297. E-mail: v_v_maksimov@rambler.ru.

Начиная с классических [Потебня, 1989, с. 17–200] и заканчивая современными работами [Бройтман, 2008], категория образа, оставаясь одной из центральных в контексте стиховедческих исследований, рассматривается в двух взаимосвязанных аспектах – смысловом и формальном.

Смысловые грани поэтического образа следует суммировать, используя аристотелевское понятие «топики», которое первоначально означало способ организации контекста классической риторики (технического искусства прозаической ораторской речи) [Аристотель, 1978, с. 349]. В дальнейшем оно многократно переосмыслялось, сохраняя свое ядро: топы – это еще места проблематизации мышления, уже развернутого на контекст коммуникации и высказывания, в составе которого они обнаруживаются как следы мышления, отложившиеся в наборы смысловых формул. Внимание к топике в рамках «эстетики словесного творчества» позволяет понять системный характер организации образного пространства текста.

Формальные аспекты стихотворного текста суммируются в понятии «фактура поэтического образа» [Яacobсон, 1987]. В настоящее время фактура понимается как совокупность «конструктивных факторов» (Ю.Н. Тынянов), переформирующих естественный язык в лирическую речь (метрика, строфика, рифмика, эвфоника и многое другое, вплоть до графики).

В статье предлагается рассмотрение смысла (топики) и формы (фактуры) поэтического образа в интегративной перспективе двух концепций – «лингвистической поэтики», восходящей к идеям Р.О. Яacobсона, и «эстетики словесного творчества» [Бахтин, 1994, с. 257–320]. Для проверки возможностей метаязыка, используемого при совмещении двух обозначенных методологических установок, обратимся к анализу стихотворения А. Тарковского «Конец навигации» (1957). Мы случайно выбрали для анализа поэзию А. Тарковского. Во-первых, автор занимает уникальное место в «большом времени» русской поэтической культуры. Во-вторых, по отношению к поэтической системе А. Тарковского с полным правом можно говорить об образном **мышлении**. В-третьих, словарь автора отличается семантическим энигматизмом, который осложняет интерпретацию его текстов.

0. Конец навигации

1. В затонах остывают пароходы,
 2. Чернильные, загустевают воды,
 3. Свинцовая темнеет белизна,
 4. И если впрямь земля болеет нами,
 5. То стала выздоравливать она,
 6. Такие звезды блещут над снегами,
 7. Такая наступила тишина,
 8. И вот уже из ледяного плена
 9. Едва звучит последняя сирена
- [Тарковский, 1991, с. 238].

После первопрочтения возникает определенное представление о смысловом содержании текста. Перед нами образ внешнего мира, изображение состояния природы, одним словом, то, что принято называть пейзажной лирикой. Автор создает картину поздней осени: судоходная река; ряды пароходов, стоящих в затонах; тяжелое темное небо; блестящие звезды; едва уловимый в наступившей тишине звук паровой сирены. Здесь действительно все просто и понятно.

При более глубоком восприятии текста и образного строя, предполагающем внимание к его фактуре, такое наивное представление исчезает, в произведении обнаруживается сложная формально-смысловая конфигурация. Попробуем перейти на этот уровень восприятия текста, учитывая далеко не все, но хотя бы ключевые конструктивные факторы смыслопорождения, а именно: строфику, рифмику, словоразделы, вокализм. Оговоримся, что все перечисленные аспекты относятся к традиционным методам стиховедческой аналитики и требуются, чтобы затем, переходя к другому метаязыку, отчетливее подчеркнуть его своеобразие.

«Конец навигации» относится к таким поэтическим формам, которые организованы как нестрофические текстовые образования. Мы имеем дело с девятистишьем, целостным «предложением-высказыванием» (С.Н. Бройтман). Однако выявление фактуры текста и образа позволяет за внешней целостностью и единством произведения увидеть более сложную дробную структуру.

Известно, что А. Тарковский, прошедший серьезную выучку у Г. Шенгели, был предельно внимателен к формально-техническим аспектам стихотворения, что подтверждают факты не только его собственного творчества, но и обширная и разнообразная переводческая деятельность. В то же время количественное обследование материалов, представленных в трехтомнике «избранного», позволяет увидеть ряд закономерностей.

Любопытен спектр используемых поэтом форм строфики, в котором можно выделить три основных позиции:

слабую = трехстишья (1), восьмистишья (8), пятистишья (10), шестистишья (12), двухстишья (17);

среднюю = астрофия (33) и полистрофия (67),

сильную = катрены (168).

Целостное девятистишие автор использует только трижды, а если быть более точным и учитывать, что стихотворение «Кузнечики – II» (1935–1946) входит в миницикл, то дважды: «Конец навигации» (1957) и «Мне бы только теперь до конца не раскрыться...» (1967). Мы полагаем, что точный десятилетний рубеж между текстами неслучаен, второй текст можно интерпретировать как художественное перевыражение ситуации, представленной в «навигационном» тексте.

Остановимся на некотором формообразующих факторах поэтической образности подробнее. Так, способ организации **рифмы** (AABCBCBDD) позволяет допустить наличие в рассматриваемом тексте трехчастной структуры (AA – BCBCB – DD), что подтверждают дополнительное удвоение рифмы в двух пер-

вых стихах и тесная синтаксическая связь двух последних строчек. В то же время такое членение целого ставит третью строку в структурно подвижную позицию, потому что она, с одной стороны, входит в состав начального трехстишия как элемент пейзажного экфрасиса, а с другой, благодаря смене типа рифмы (с женской на мужскую) включается в последующую серию: описание (1 – 3) – размышление (4 – 5) – описание (6 – 7).

Новые возможности видения фактуры открывает схема организации **вокализма**, которая выстраивается как переход от «о» (1 – 3: четыре «о») через сверхрегулярное «а» (4 – 7: девять «а») к финальному «е» (8 – 9: четыре «е»). Здесь, кроме рамочной симметрии по линии «о» – «е», заслуживает внимания пятая строка, единственная, построенная на сплошном акцентировании сильного ударного «а», которая к тому же располагается в области «золотого сечения» текста: «*То стала выздоравливать она*».

Еще одно направление «фактуризации образа» связано с обнаружением доминирующих способов **словораздела**, которые используются в тексте. Этот фактор конструктивизации смысла часто выстраивается как сочетание регулярных и нерегулярных моделей. Если первый случай позволяет фиксировать «твердые» внутритекстовые границы даже в рамках сплошных целостных внестрофических произведений, то второй следует рассматривать как своеобразный вариант «мягкого курсива», который прочерчивает некие возможные внутритекстовые границы.

Приведем схему словоразделов стихотворения А. Тарковского:

1. ж ж
2. д ж
3. д ж
4. ж м м ж
5. ж д
6. ж ж ж
7. ж ж
8. м м ж
9. м м д

Во-первых, следует отметить доминирование женских словоразделов над мужскими (двукратное) и дактилическими (трехкратное), которое дополняется доминированием женских рифм (восемь из одиннадцати). Во-вторых, обнаруживается широкое поле различных комбинаций словоразделов по стиховым строчкам. Выделим некоторые из них. Строки 1 и 6, разделенные текстовым промежутком, оказываются однотипными; дактилические словоразделы распределяются в тексте по диагонали, переходя из начальных позиций строк в финальные; строки с мужскими словоразделами не повторяются, что делает их максимально разнообразными и разнородными. В-третьих, особого внимания заслуживают точные повторы словораздельных комбинаций (1 и 7; 2 и 3 строки).

Дополнительные возможности интерпретации возникают в том случае, когда словоразделы рассматриваются одновременно с принципами **семантического наполнения синтаксической позиции строки**. Так, если в случаях 1–7 предпоследнее место в стихах занимает глагольная форма (остывают – загустевают – темнеют – болеет – выздоравливать – блещут – наступила), то в финальном двухстрочье между словом, стоящим в рифменной позиции (в большинстве случаев это существительное), и глаголом вдвижутся прилагательные (из ледяного – последняя), которые можно слышать как [*и – след – яного* и *по – след – няя*]. Учитывая предыдущую строку (*Наступила тишина*) и окончание текста (*звучит сирена*), мы обнаруживаем звукосемантический комплекс, который следует интерпретировать по сюжетной формуле: тишина **наступила**, то есть буквально отпечатала свой след в реальности природного бытия (случай опредмечивания, овеществления мифологической метафоры). Тишина принадлежит самому природному бы-

тию, рождается из него, а не наводится извне, не порождается из творения (теургический акт) и не приписывается на основе внутреннего человекообразного переживания; она рождается, выступает из Природы, распространяется, наступает на Природное, живет и ступает как целостное природное бытие, образуя тем самым его основу и самую суть. В таком случае звук сирены (парохода), возникающий в финале, рождается из следа (из ледяного) и звучит по следу (последняя), проложенному Тишиной в среде природного бытия. Получается, что в рассматриваемом тексте А. Тарковского творческая позиция поэта образно выражается и художественно осмысливается как отприродная. Такой поворот был уникальным в контексте русской поэтической традиции и объяснимым по отношению к рамкам советской подцензурной литературы. «Поэт» понимается и изображается не как демиург, пророк, учитель, служитель, экспериментатор, игрок и пр., а как ученик, проникающий в храм природы, чтобы научиться ее языку и речи.

Итак, используя различные способы описания фактуры образа, мы обращали внимание на то, что далеко не все зафиксированные форманты складываются в русло единой смысловой перспективы, встречаются структурные сегменты, которые остаются вне рамок магистрального процесса смыслопорождения: между формой (фактурой) и смыслом (топикой) в данном случае постоянно обнаруживается зияние.

Диапазон конструктивных факторов, как правило, ограничивается 5–8 основными аспектами. При кратном увеличении этого показателя, фактура текста и образа становится невероятно дробной, а многие структурные сегменты начинают замыкаться друг на друга, порождая известный эффект «превращенных форм» (М.К. Мамардашвили), не подкрепленных смысловым содержанием. Такое положение предполагает поиск метаязыков, использование которых позволяло бы максимально сократить обнаруженные разрывы.

Будем разграничивать в топике и фактуре поэтического образа четыре основных аспекта – **тематический, атрибутивный, предикативный и модальный**, – что продиктовано необходимостью различения в структуре художественно-лирической речи двух планов: лингвистического (текст как одно или серия предложений – Р.О. Якобсон) и металингвистического (произведение как единое высказывание – М.М. Бахтин). Употребляемые в статье термины имеют широкое хождение в контексте философии, эпистемологии и лингвистики. В рамках нашего исследования они понимаются как способы переоформления стихотворного текста в поэтическое произведение за счет перевода общеязыковых значений в художественные смыслы.

Тематизация [Силантьев, 2009, с. 28] (см. табл. – позиция В) истолковывается как фиксация предметных элементов, то есть изображенных в произведении лиц, явлений и предметов, попадающие в сильную текстовую позицию (подлежащие).

В рассматриваемом тексте этот ряд представлен следующими словообразами:

*пароходы,
воды,
белизна,
земля,
звезды,
тишина,
сирена.*

Специфика художественной тематизации стихотворного текста определяется наличием двух семантических миров, условно – «природного» и «человеческого»

(5:2 = пароходы и сирены), при этом последние («лица») располагаются на границах текста и тем самым охватывают сферу природных «явлений».

Атрибуция (см. табл. – позиция А) понимается как выделение в тематическом предмете изображения признаков, свойств и качеств, при этом изображение исключительно внешнего контура предмета отражается в совокупности значимых признаков; проникновение в его внутреннее сущностное ядро позволяет изобразить смыслообразующие качества; а пограничная художественная атрибуция, совмещающая одновременно внутренние и внешние аспекты видения, помогает фиксировать свойства.

В тексте А. Тарковского зона атрибуции представлена серией из четырех эпитетов:

чернильные <воды>,
свинцовая <белизна>,
ледяной <плен>,
последняя <сирена>.

Общее направление художественной атрибуции в данном случае следует интерпретировать как движение от качеств – через признаки – к свойствам, в результате чего между двумя мирами (природным и человеческим) устанавливаются отношения смыслового равновесия и взаимопроникновения. Несмотря на то, что первые три стиха объединены единой установкой – панорамное восприятие и возникающая на его основе медитативная сосредоточенность поэтического «я», – можно заметить, что в каждой из трех строк выражены разные грани эстетического видения. Это позволяет с самого начала разводить в анализе произведения два плана художественного смыслообразования – фабульный и сюжетный. С точки зрения фабулы перед нами ситуация, прикрепленная к: а) условному времени (двойная семантическая граница между осенью и зимой, днем и ночью), б) условному пространству (еще одно пограничье между судоходной рекой и побережьем), в) условной форме присутствия человека (тоже пограничной – между созерцанием и творчеством). Сюжетное воплощение этой ситуации реализуется в чередовании разных состояний «я – в – мире».

Предикация (см. табл. – позиция С) осмысливается как выделение в тематическом предмете деятельностных аспектов в трех основных формах: стремления (внешняя выраженность активно проявленной воли), влечения (внутренняя отнесенность пассивно проявленной воли) и воления (совмещенная сознательность внешне-внутренней меры волевых акций действия) [Лосев, 1995, с. 177–178]¹. В рассматриваемом тексте зона предикации представлена серией из восьми глагольных форм:

<пароходы> *остывают*,
<воды> *загустевают*,
<белизна> *темнеет*,
<земля> *болеет*,
<земля> *стала выздоравливать*,
<звезды> *блещут*,
<тишина> *наступила*,
<сирена> *звучит*.

Общее направление художественной предикации реализуется на линии перехода от действия к покою (окончание навигации), в котором на фоне абсолютной тишины рождается звук, а следовательно, и сама возможность речевой деятельности в следующем спектре смысловой динамики: от сигнальной формы (звук паро-

¹ Отдельного разговора заслуживает позиция D, которая в контексте предлагаемой статьи рассматривается в единстве с предикацией, в этой совмещенной зоне создается еще и хронотопический контур изображенного мира, который проявляется в различных способах вербализации моментов времени и пространства в их взаимной соотнесенности.

ходной сирены) через условно-мифологическую форму (пения сирены) до условно-символического (художественная речь поэта).

Модализация интерпретируется как выявление типов экспонируемой в произведении художественной реальности, возможной в трех основных формах – «реальной, символической и «воображаемой» [Лакан, 1998]. Реальный план мирообраза откладывается в том, что можно назвать фактической полнотой и весомостью изображенного как **данного**; символическая действительность зависит от ценностно-смысловых перспектив изображающего видения, это всегда не данный, а **заданный** мирообраз; наконец, сфера проявления вообразительного предполагает принципиальную иную установку эстетического видения – **вероятностную**, которая может реализовываться в произведении на основе даже безреферентной образности как серия фантазмов.

В тексте интрига альтернативных мирообразов реализуется в смысловом скачке из реального в воображаемое, что фиксируется в тексте серией модальных операторов:

*впрямь,
такие и такая,
вот ужже,
едва.*

Для того, чтобы выявить особенности «поэтической грамматики» (Р. Якобсон) А. Тарковского, трансформируем произведение в текст. Включая название произведения, текст можно разбить на девять синтагматических единиц (предложений, или фрагментов предложения). Синтагматические единицы могут быть распределены на несколько групп, в зависимости от того, в какой из четырех зон происходит формирование поэтической образности и становление основных линий художественного смысла. Полные варианты представлены в трех случаях из восьми: №№ 2; 3; 8–9; неполные варианты – в пяти случаях из восьми: №№ 1; 4–7; нулевой вариант обнаруживается в идиоматизированном названии – конец навигации (форма экспозиционной тематизации).

Суммарная формула стихотворения, учитывающая соотношение текст – произведение, может быть записана следующим образом (атрибуция – (А), тематизация – (Т), предикация – (П) и модализация – (М)):

Норма		Трансформация
	0. Т	
1. ТП		{ПТ}
2. АТП		{АПТ}
3. АТП		{АПТ}
4. ТП	М	{ТП}
5. ТП		{ПТ}
6. ТП	М	{ТП}
7. ТП	М	{ПТ}
8–9. АТП	ММ	{ПТ}

Нетрудно заметить, что предикация превалирует над атрибуцией, а модализация над тематизацией, следовательно, стихотворение «Конец навигации» относится к такой разновидности лирического высказывания, которое можно определить термином **предикативно-модальная художественная речь**. Так, постоянная транспозиция нормативного порядка ТП в инверсионное сочетание ПТ приводит к тому, что «тематические словообразы» задвигаются в финал строки, в результате действие отрывается от субъекта действия, что создает условия для его отнесения не к антропоцентрической, а натуроморфной инстанции, связанной с изображением природных стихий и начал.

Сверхзадача поэта – установить особый тип духовного восприятия, зрения, слуха и т. п., или, выражаясь метафорически, создать новые органы восприятия, позволяющие человеку более чутко проникать в мир природного бытия. Действительно, человеку в рамках художественного мира исследуемого произведения отведена исключительно одна позиция и роль – необходимость «вырастить в себе» особую форму жизненно-творческой активности, которая обозначена как «конец навигации». Этот момент «остановки», «замирания», «покоя» в сюжетном и в метапоэтическом аспектах приобретает универсальную смысловую перспективу: вынужденный, сезонный отказ от деятельного присутствия в мире делает возможным освоение медитативно-созерцательного проникновения в мир, а в итоге замыкается на фоне абсолютной тишины внешнего мира звучанием сирены, которое онтологически следует истолковывать как рождение поэтического слова и самого стихотворения, такая конфигурация художественного смысла определяется как особая метапоэтическая форма «стихотворение стихотворения» [Бройтман, 2008, с. 367].

* * *

Наметим перспективы теоретико-литературного развертывания предложенной темы.

Во-первых, заслуживает внимания возможность типологического «расслоения» контекста русской поэтической традиции с целью обнаружения в его составе четырех поэтических субтрадиций, которые условно можно было бы определить как атрибутивную, тематическую, предикативную и модальную разновидности лирического дискурса. Сошлемся на концепцию «инфинитивной поэзии», выстроенной на стратегии актуализации одной из форм предикации – серии глаголов, стоящих в неопределенной форме [Жолковский, 2005].

Во-вторых, предложенный метаязык помогает по-новому прочесть такие феномены, как «безглагольный Фет» [Гаспаров, 1997, с. 21–32], в поэтической системе которого зона предикации максимально редуцирована. К аналогичному контексту следует относить иные варианты частичной редукции фактуры. Так, если учитывать только эстетические стратегии, предполагающие художественную игру вокруг одной из четырех зон лирической речи, то можно назвать:

– актуализацию зоны атрибуции, частично проявляющуюся в феноменах гиперэпитетной фактуры (поэты символистского круга: И. Анненский, И. Северянин, К. Бальмонт);

– акцентуацию модальных аспектов художественной речи, рассчитанную на развитие воображения реципиентов (детская поэзия ОБЕРИУТов, особенно творческие искания Д. Хармса);

– установку на использование голого тематического слова (творческая практика футуристов и концептуалистов).

В-третьих, перспективно рассмотрение вопроса о соотношении предикативных форм в рамках первичных (классицизм, реализм, акмеизм) и вторичных литературных стилей (барокко, романтизм, авангардизм). Здесь возможно выявление зависимости фактуры от стиля.

В-четвертых, продуктивно рассмотрение топики и фактуры поэтического образа в аспектах исторической поэтики лирических жанров. Например, любопытно выяснить топикобразности на линии перехода жанра из круга дидактико-риторической словесности в контекст художественной литературы в начале XIX столетия (И.А. Крылов) [Федоров, 1984]. В частности, заслуживает внимания вопрос: на основе какой фактуры этот переход осуществлялся – предикативной? атрибутивной? тематической? модальной? Такому же рассмотрению можно подвергнуть и процессы изменения, например, элегической атрибуции, одической предикации, мадригального тематизма, балладной модальности и пр.

В-пятых, предлагаемая модель топики поэтического образа открывает возможности для разработки новых форматов «словарей языков русской поэзии» [Левин, 1972, р. 5–36; Словарь, 2001, 2003]. Здесь минимальным форматом может остаться словарь отдельного стихотворения, если выбранный текст репрезентирует существенный фрагмент образной национально-языковой картины мира; возможны и более объемные форматы: «Словарь фактурных позиций анжанбемана (на материале поэзии XX столетия)», «Словарь инициальных тематизмов поэзии постсимволизма (на материале названия стихотворений)».

Литература

- Аристотель Топика // Аристотель. Соч.: В 4 томах. М., 1978. Т. 2.
- Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994.
- Бройтман С.Н. Историческая поэтика: Учеб. пособие. М., 2001.
- Бройтман С.Н. А. Тарковский «Дождь» // Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008.
- Гаспаров М.Л. Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 3-х т. М., 1997. Т. II: О стихах.
- Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005.
- Лакан Ж. Семинары. Книга 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54). М., 1998.
- Левин Ю.И. О частотном словаре языка поэта: (Имена существительные у Мандельштама) // Russian Literature. Vol. 1. Issue 2. 1972.
- Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Форма – Стиль – Выражение. М., 1995.
- Потебня А.А. Слово и миф // Потебня А.А. Мысль и язык. М., 1989.
- Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. М., 2009.
- Словарь языка русской поэзии XX века / Отв. ред. В.П. Григорьев. Т. 1. М., 2001; Т. 2. М., 2003.
- Тарковский А.А. Собр. соч.: В 3-х т. М., 1991. Т. 2.
- Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М., 1984.
- Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987.

Приложение
Таблица. Фактура стихотворного текста

	А	В	С	Д
	зона атрибуции	зона тематизации	зона предикации + хронотопизации	
0	-	конец навигации	-	-
1	-	пароходы	остывают	в затонах
2	чернильные	воды	загустевают	-
3	свинцовая	белизна	темнеет	-
4	впрямь = зона модализации			
	-	земля	болеет	-
5	-	она	стала выздоравливать	-
6	такие = зона модализации			
	-	звезды	блещут	над снегами
7	такая = зона модализации			
	-	тишина	наступила	-
8	вот уже = зона модализации			
	-	-	-	из ледяного плена
9	едва = зона модализации			
	последняя	сирена	звучит	-