

О чем горит свеча?

(опыт многоуровневого анализа поэтического текста)

Аннотация. В статье предлагается многоуровневое исследование стихотворения Б. Пастернака «Зимняя ночь». Предпринимается попытка вскрыть глубинный смысл произведения, складывающийся из гармоничной «оркестровки» разноязычных языковых единиц и их символических возможностей: от характеристики синтаксических отношений до звуковой и ритмической аранжировки.

Ключевые слова: интерпретация текста, поэтика, семантика, символизм, звуко-символизм.

Зимняя ночь (Б. Пастернак)

- | | |
|--|---|
| I. Мело, мело по всей земле,
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела. | V. И падали два башмачка
Со стуком на пол,
И воск слезами с ночника
На платье капал. |
| II. Как летом роем мошара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме. | VI. И всё терялось в снежной мгле,
Седой и белой.
Свеча горела на столе,
Свеча горела. |
| III. Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела. | VII. На свечку дуло из угла,
И жар соблазна
Вздыхал, как ангел, два крыла
Крестообразно. |
| IV. На озаренный потолок
Ложились тени,
Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья. | VIII. Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе,
Свеча горела |

Знаменитая “Свеча” Бориса Пастернака принадлежит поистине к жемчужинам мировой поэтической классики. В меню стихотворных чтений она преподносится, как излюбленное блюдо. Многочисленны и попытки ее музыкального переложения. Причины такой притягательности объясняют обычно исключительной напевностью стиха, какой-то завораживающей магией настойчивого рефрена “Свеча горела на столе. Свеча горела”. И ненаучность такого восприятия вряд ли означает его необоснованность. Наиболее серьезные литературоведы и лингвисты (среди которых блестящий Р. Якобсон) сходятся в признании высокой символичности и глубокой философичности пастернаковского творчества. Впрочем, и самому Пастернаку не чуждо было стремление к самоанализу, и его исповедь, пронизывающая прозаические произведения и, конечно, автобиографические записки, послужили для потомков ключом к осмыслению “поэтического космоса” писателя.

Для лингвиста, имеющего дело с конкретным языковым материалом и убежденного в значимости каждого элемента этого материала, насущной задачей всегда представляется выявление преобладающих тенденций в специфической аранжировке языковых средств выбранного поэтического текста или группы текстов и, как следствие, извлечение из полученной картины выводов, обращенных к смысловой стороне произведения: “Поэзия подчеркивает конститутивные элементы *на всех уровнях языка*, начиная с различительных признаков и кончая композицией текста в целом. Связь между означающим и означаемым, существующая *на всех уровнях языка*, приобретает особенное значение в стихотворном тексте, где интровертивный характер поэтической функции достигает своего апогея” [3: 81] (курсив наш – А.М.).

Наиболее поверхностный уровень понимания поэтического текста обычно называют *содержанием*, которое выводится *из последовательности и суммы фактов, представленных высказываниями и соответствующих лингвистическому и экстралингвистическому опыту читателя*. Так, общая содержательная схема “Зимней ночи” может быть сложена из вполне реальных фактов: “Метель (I, II, III, VI, VIII)-Комната (IV, V, VII)- Свеча (I, III, V, VI, VII, VIII) - Люди в комнате (IV, V, VII)”. Правда, последнее звено в этой цепи (“Люди”) представлено метонимически, через смежные с людьми предметы и понятия: “*скрещенья рук, скрещенья ног, судьбы скрещенья*”, “*падали два башмачка*”, “*платье*”, “*жар соблазна*”. Эту характерную для Пастернака особенность – метонимичность – очень тонко подметил Р. Якобсон: “Стихи Пастернака – целое царство метонимий, очнувшихся для самостоятельного существования” [3: 330]. Этот же художественный прием деликатно задает и ситуацию интимных отношений между невидимыми персонажами.

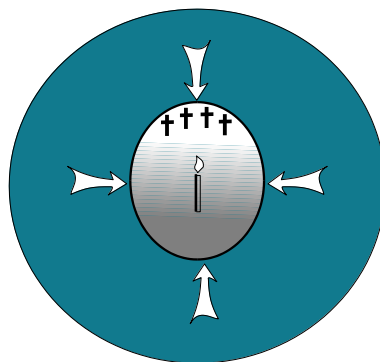
Вот, собственно, и всё, что “лежит на поверхности”. Но при внимательном чтении IV строфы может возникнуть недоумение: если свеча стоит на столе, то где должны находиться люди, чтобы их тени ложились на потолок? Вряд ли можно усомниться в наблюдательности автора или приписать такой казус его не в меру разыгравшейся фантазии. Для разрешения этого “недоразумения” необходимо обратиться к другим ярусам понимания текста.

Следующей ступенью, опускающей с уровня содержания на бóльшую глубину, представляется *уровень семантических составляющих*, или просто *семантический уровень*. В большинстве поэтических текстов (особенно крупной формы) можно выделить ключевые слова, создающие “интригу” произведения. Так, в “Зимней ночи” задается оппозиция между “Метелью” и “Свечой”. Первая имеет свою кореференцию: *хлопья, снежная мгла*; вторая – свою: *воск, слезы, ночник, пламя*. “Метель” характеризуется действиями *мело, слетались (хлопья), лепила кружки и стрелы, дуло* и признаками *седая и белая*. Действия “Свечи” ограничиваются только двумя видами: *горела* и [*воск*] *капал*. Место действия “Метели”: *по всей земле, во все пределы, со двора, на стекле, к оконной раме*. Время действия: *в феврале, весь месяц*. Аналогично для “Свечи”: место – *на столе*, время – *то и дело*. Примечательно, что действия “Метели” представлены более разнообразно и предполагают объект воздействия. Столь же богато выписаны пространственные характеристики данного “персонажа”, при этом абсолютивы *всей (земле), все (пределы)* и временной *весь (месяц)* придают ему качество **тотальности**. “Свеча” же характеризуется ненаправленным, безобъектным действием.

Общая семантическая картина произведения имеет четкие **пространственные оппозиции**. “Метель” охватывает внешний план, и акцентируется ее устремление к “Свече” (*слетались хлопья со двора к оконной раме, метель лепила на стекле..., на свечку дуло из угла*). Внешнему плану противопоставляется план внутренний – комната со свечой в центре. Подобное противопоставление – одна из характерных черт творчества Б. Пастернака – имеет важное значение и для осмысления понятия времени: “Будущего нельзя предсказать. Но его можно увидеть, войдя с воли в дом. Здесь налицо уже его план, то размещенье, которому, непокорное во всем прочем, оно подчинится” [2: 77].

Пространство комнаты, в свою очередь, так же поделено на две части – верх и низ. Потолок, озаренный пламенем свечи, тени, образующие три креста, воплощающийся в крылатого ангела и рисующийся тоже в виде креста “жар соблазна” – все эти слагаемые недвусмысленно очерчивают сферу святости, духовности. В нижней части собраны реальные предметы бренного мира: платье, два башмачка, капли воска, сравниваемые со слезами (аллюзия на страдание земной жизни). Между этими двумя пространствами “Свеча” представляется как символ души человека, а сама комната – его внутренним миром, вместилищем высшего и низшего, соединением мужского и женского начал.

В таком понимании “Метель” превращается в бесконечное пространство-время, вовлекающее в свой водоворот всё сущее, пытающееся поглотить и саму душу (“на свечку дуло из угла”). Вместе с тем стихия имеет и созидательную ценность: она творит мужское и женское начало (“метель лепила на стекле кружки и стрелы”). Противостояние маленькой и тихой свечи бушующей стихии, т.е. души, всеподавляющему пространству-времени представляется автором как высший смысл бытия. Многократное заклинание “Свеча горела на столе. Свеча горела” и введение в последнюю строфу временного абсолютива “и то и дело” (т.е. постоянно) внушает мысль о вечности души, о ее устремленности к святости, гармоничном соединении в ней женского и мужского начал, о неподвластности разрушительной силе времени.



Поскольку грамматические формы и синтаксические схемы обладают большой обобщающей силой, постольку и их “игра” в стихотворении способна указывать на определенные глобальные тенденции в его семантике: “Невозможно правильно понять частные значения *грамматической формы* и их взаимоотношения, если мы не поставим вопрос об их общем значении” [3: 146].

Интересными в этой связи оказываются данные распределения разрядов имен существительных в “Зимней ночи”. Из 50 существительных: 12 - мн.ч., 38 - ед.ч. (в 3 раза больше); 11 - абстрактных, 39 - конкретных (в 3,5 раза больше). Преобладание единичных имен может означать тенденцию к *глобализации* (свойство единичности) и, как следствие, указывать на необходимость переосмысления “земных” реалий в понятия высшего порядка, т.е. представление их в качестве символов. С другой стороны, конкретные имена, в отличие от абстрактных, могут самостоятельно именовать объекты, т.е. характеризуются определенной *фундаментальностью, первичностью*.

Соотношение существительных и глаголов отвечает средней норме (50:20), вскрывая *динамизм* описываемой картины, постоянное протекание процессов. Индекс прилагательных в 2 раза меньше среднего статистического числа. По своей функции прилагательные, характеризуя существительные, сужают понятия, выраженные именами. Сравнительно малый удельный вес прилагательных (и еще меньший – наречий: всего одно), следовательно, может расцениваться как тенденция к *обобщению* понятий, что повторяет выводы, касающиеся преобладания конкретных единичных имен.

Наконец, еще одно наблюдение, касающееся рода существительных, способно пролить свет на важную сторону категориальной архитектоники стихотворения. Количество существительных мужского и женского рода в тексте одинаково (20:20).

Вспомним пронизательные слова Р. Якобсона: “Разнесение слов *по грамматическим родам* увеличивает возможности персонификации неодушевленных предметов и тем самым становится движущей силой поэтической мифологии” [3: 37]. В нашем же случае, как видно из семантического анализа, подобное соответствие подтверждает мысль художника о гармоничном балансе *мужского и женского* начал.

Соотношение падежных форм, среди которых 20 существительных в номинативе, 17 косвенных падежей с общей функцией *места* (генетив - 3, датив - 2, аккузатив - 6, предложный - 6), 8 косвенных с функциями *объекта* (аккузатив - 2), *образа действия* (творительный - 3), *времени* (аккузатив - 1, творительный - 1, предложный - 1) и 3 генетива в *субъектной* функции. Такое распределение соответственно определяет и синтаксическую схематизацию текста, где, как мы увидим, доминирующей будет структура “Субъект - Предикат - Локатив (обстоятельство места)”.

Бросается в глаза исключительно имперфектная ориентация глагольных форм. Конечно, можно традиционно интерпретировать эту особенность как “картинность”, описательный характер стихотворного повествования. Но в контексте складывающейся категориальной системы представляется, что несовершенный вид скорее отрицает здесь качество дискретной событийности, возвеличиваясь до *вневременного существования*. В чем-то перекликается эта мысль с размышлениями Р. Якобсона по поводу роли имперфекта в пушкинском “Медном всаднике”: “Ограничение, имплицитное русским *совершенным видом*, не может быть отнесено к действиям Петра, будь то в ипостаси живого императора или медной статуи. Ни одно изображающее его повествовательное предложение не использует личных форм совершенного вида. [...] История же мятежа Евгения, напротив, рассказана целиком в суматохе задыхающихся перфективов” [3: 33].

Переходя к синтаксическому уровню анализа, напомним об уже подмеченном преобладании местного падежа, который в каждой строфе задает так или иначе повторяющуюся структуру - локальное (пространственное) отношение субъекта к объекту. Субъект при этом в двух случаях остается невыраженным: “Мело, мело по всей земле...” (I), “На свечку дуло из угла...” (V). Анализ семантических составляющих эксплицирует этот умышленный параллелизм и проясняет, почему именно *пространственные отношения* переплетают всю синтаксическую систему. С точки зрения сложности синтаксических структур, открывается также недвусмысленная диспропорция между простыми и сложными предложениями. Первые по количеству (11) превышают последние (4) почти в 3 раза, причем три из четырех сложных предложений (V, VII, VIII) - сложносочиненные и приближаются к совмещенным простым. Учитывая основное коммуникативное отличие между простым и сложным предложением – описание отдельного события / описание связи между событиями – можно усмотреть в тексте тенденцию к *отрицанию связей между описываемыми явлениями*. Например, два параллельных явления в I: “Мело по всей земле...” и “Свеча горела на столе...” представлены как не связанные между собой; так же в III: “Метель лепила...” - “Свеча горела...”, в VI: “И всё терялось в снежной мгле...” - “Свеча горела...”. В контексте семантического уровня это – параллелизм двух миров: души и вечного пространства-времени.

Звуковая ткань поэтического произведения – едва ли не основное средство, создающее не только “тональность”, но и категориальный план его осмысления. Отсутствие этого аспекта при анализе стихотворения приводит в лучшем случае к односторонним или поверхностным выводам, а в худшем – к произвольности, надуманности толкования. Даже не будучи символистом, поэт (не путать с графоманом!) подсознательно владеет “звукосимволическим словарем” и извлекает из “тысячи тонн словесной руды” наиболее адекватное его идее звучание. Мастерская звукопись “Свечи” способна служить поучительным примером звуковой аранжировки.

Статистический анализ согласных и гласных звуков выявил две главные тенденции в звуковой композиции. Приоритет среди согласных принадлежит [Л]: его частотность в тексте в 4.75 раза превышает среднестатистическую норму (далее ССН). На втором месте - сибиллянты [З/С]: в 2.7 раза больше ССН. Все остальные согласные в целом соответствуют норме. Рассматривая частотность звука [Л] построчно, можно заметить, что он преобладает в I, II, III, V, строфах, уступая первенство [Н] и [З/С] в IV, [С] - в VI, и уравнивается с [З/С] в VII и VIII строфах.

По своей потенциальной звукосимволической функции звук [Л] указывает на “водную стихию” и ее свойства: ‘плавность’, ‘текучесть’, ‘мягкость’ и т.д. [1: 96-97] Можно, конечно, связать эти свойства со свечой (“И воск слезами с ночника на платье капал”), но, учитывая семантические данные, мы имеем дело скорее с течением вечной реки Леты, скрывающейся в стихотворении под образом Метели.

Сибиллянты [З/С] имеют широкий спектр звукоподражательных и звукосимволических признаков: *свистящие шумы*, ‘звук вообще’, ‘проход’, ‘сильный’, ‘быстрый’, ‘диффузность’ и т.д. Было бы тривиальным акцентировать здесь только звукоподражательные их свойства, используемые для описания метели. Думается, тематическая оппозиция “Метель” – ”Свеча” представлена и на фонемном уровне: *текучесть, вечность* [Л] – диффузность, *свечение* (и, как развитие, *святость*) [З/С]. Фонема [Н], превалирующая в IV строфе, способна символизировать “*стонущие звуки*”, ‘внутреннее местонахождение’, ‘отрицание’ и др. По содержанию этой строфы заметен перевод фокуса с описания внешней действительности на *внутренний* план комнаты и, шире, на *внутренний мир* человека.

Гласные распределились в целом в следующей пропорции: [а/ъ] превышает ССН в 3 раза, [о] – в 2.3 р., [э/ь] – в 1.9 р., [и] – в 1.8 р. Преобладание по отдельным строфам: [э/ь] – I, III, VI, VIII; [а/ъ] – II, IV, V, VII. Заметно, что [о] и [и], хотя и имеют во всем тексте более высокий коэффициент, по сравнению с ССН, тем не менее не занимают ведущего положения (по сравнению с частотностью других гласных) в рамках отдельных строф.

Согласно наблюдениям исследователей звукосимволизма гласных и нашим собственным, [а/ъ], [э/ь] и [и], противопоставленные по ряду [о], образуют и семантическую оппозицию ‘*светлый*’ - ‘*темный*’. Борьба между светом и тьмой, таким образом, происходит и на фонетическом уровне, при этом “светлое” количественно преобладает.

Наконец, сама ритмическая структура стихотворения эффективно организует всю его семантическую канву. В повторяющемся рисунке “○ - ○ - ○ - ○ -” угадывается биение сердца, а значит утверждение жизни.

Мне кажется, что подобное осмысление “Зимней ночи” может оказаться полезным в практике сценического чтения. В частности, я бы предложил исполнять это произведение в два голоса, выделив две основные темы стихотворной полифонии. Контраст между двумя темами был бы доведен до предела, если бы тему “Метели” вел мужской или низкий женский голос, а рефрен “Свеча горела на столе. Свеча горела.” исполнялся бы голосом ребенка (ср. изображение спеленутого младенца в иконах как символа души). При этом в заключительной строфе оба голоса сливаются в синхронный дуэт, утверждая единство и вечность двух миров.

Библиографический список

1. Михалев А.Б. Теория фоносемантического поля. Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 1995. 213 с.
2. Пастернак Б. Воздушные пути. Проза разных лет. М.: Советский писатель, 1982. 452 с.
3. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 461 с.