

Субъектная перспектива в лирической поэзии

О Чжонхюн, М.Ю. Сидорова

Ссылка: Сидорова М., Чжонхюн О. Субъектная перспектива в лирической поэзии // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. — 2012. — № 2. — С. 81–87

Внимание к фигуре говорящего, к точке зрения, к субъектной перспективе высказывания характерно для современной антропоцентрической парадигмы лингвистического анализа текста. Изучение того, как проявляет себя в тексте субъект – действующий, воспринимающий, мыслящий и переживающий, будь он максимально приближен к автору текста или объективирован в качестве персонажа, обладающего собственным именем, внутренним миром и способного «удрать» с автором «шутку», подобно пушкинской Татьяне, удивившей своего создателя выходом замуж, перестало быть уделом только литературоведов, но стало законным делом лингвистов. Соответственно, расширился и жанрово-стилистический диапазон текстов, вовлеченных в сферу анализа. Об образе автора, о позиции субъекта коммуникативная грамматика может судить применительно к самым разным типам текста: от анекдота до публичной лекции, от Интернет-дневника до драматической ремарки. Изучение средств выражения субъектной позиции делает возможным и обратный, диалектический ход научной мысли, возвращающей системе языка данные, накопленные при анализе текстового материала, что создает новые возможности для систематизации, осмысления, дифференциации языковых единиц и категорий разных уровней.

Особый интерес при исследовании текста в антропоцентрической парадигме вызывает лирическая поэзия – самый субъективный род литературы. Ф. Ницше писал в работе «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм»: «...Образы лирика... не что иное, как *он* сам и только как бы различные объективации его самого, отчего он, будучи центром, вокруг которого вращается этот мир, и вправе вымолвить *Я*; но только это *Я* не сходно с *Я* бодрствующего эмпирически реального человека, а представляет собою единственное вообще истинно сущее и вечное, покоящееся в основе вещей *Я*, сквозь отображения которого взор лирического гения проникает в основу вещей» [Ницше 1990]. Субъективность в лирике пропитывает и организует не только систему абстрактных «вещей», но и собственном мир предметов: «...Предметность в лирике — это не только основа для субъективной вести. Она не остается неподвижной: в лирическом мир и «я» сливаются, взаимопроникают, и все это в ходе возбуждения настроения, которое есть, собственно, самораскрытие. Духовное пропитывает предметность, и она одухотворяется. Одухотворение всего предметного в этом сиюминутном волнении есть сущность лирического» [Kayser 1948].

Приведенные цитаты – лишь фрагменты длинного ряда высказываний, утверждающих гегемонию субъективного *Я* в лирике, принципиальную моносубъектность лирического произведения. «При этом за автором остается право решить, хочет ли он сделать лирическую речь выражением своего собственного непосредственного «я», либо вложить

ее в уста определенной фигуры» [там же]. Многообразие межсубъектных отношений в лирике систематизировано в известной работе Ю.И. Левина «Лирика с коммуникативной точки зрения» [Левин 1998], где выявляется система взаимоотношений «действующих лиц», связанных с лирическим текстом, с трех точек зрения: внутренней (взаимоотношения лиц, эксплицированных в тексте), внешней (кто создал текст и для кого этот текст предназначается), промежуточной (отношения между образом автора, характер которого диктуется смыслом стихотворения, и идеальным читателем).

Некоторым аспектам анализа лирических стихотворений с точки зрения организации в них субъектного плана посвящена наша статья. Начнем с соотнесения лингвистического аппарата анализа с литературоведческим. Как известно, основным понятием, которое используется для характеристики субъектной структуры лирической поэзии в литературоведении, является лирический герой (термин введен Тыняновым в статье о Блоке в 1921 г. [Тынянов 1977]). «Лирический герой — своего рода художественный двойник автора-поэта, выступающий из текста обширных лирических композиций (цикл, книга стихов, лирическая поэма, вся совокупность лирики) в качестве лица, наделенного жизненной определенностью личной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира, а подчас и чертами пластической определенности (облик, «повадка», «осанка»)» [Роднянская 1981; 258]. По Б.О. Корману, лирический герой в стихотворении выступает и как носитель сознания, и как предмет изображения [Корман 1981; 45-46]. О лирическом герое принято говорить не относительно отдельного стихотворения, а обобщая признаки циклов, периодов творчества, всего творчества поэта. Кроме того, для анализа субъектной структуры лирики используются термины:

лирическое Я;

-лирический субъект;

и наконец «ролевой» субъект (герой «ролевой» лирики, противопоставленный автору) [Моисеева 2007] [Федосеева 2009].

Нас будут интересовать полисубъектные лирические стихотворения, то есть те, где помимо сознания (или: субъектной сферы) автора присутствует и сознание другого субъекта. Здесь выделяются три основных типа, каждый из которых задает свою линию исследования.

1 тип – автор говорит **за** другого – это уже упомянутая «ролевая» лирика. Ролевая лирика не случайно иначе терминологизируется как «лирика чужого», она всегда полисубъектна, автор не самоустраняется в ней, но встает в особые, порой достаточно сложные отношения со своим героем. Эти отношения начинаются с названия, в котором «ролевому» субъекту может быть дано собственное или нарицательное имя («Дон-Жуан», «Канатоходец»), этот субъект может быть обозначен как носитель слова или агенс действия («Жалобы турка», «Молитва Франсуа Вийона») или же замещен местоимением («Я убит подо Ржевом»). Сам выбор номинации характеризует не только «другого», чье имя вынесено в название стихотворения, но и автора.

2 тип - автор говорит **о** другом/других, причем этот другой тоже наделен внутренней сферой, а не является только предметом изображения (стихотворение Б. Окуджавы «Песенка о Моцарте»);

3 тип - автор говорит с другим (стихотворение Ю. Левитанского «Диалог у новогодней елки»).

Возможно и более сложное соотношение: автор устами одного другого (чужого) говорит с вторым (стихотворение И. Бродского "Письмо к генералу Z"), в результате возникает гибрид ролевой и диалогической лирики.

Такая вариативность субъектных отношений призывает к лингвистическому анализу как в пределах одного стихотворения, так и посредством сопоставления двух и более текстов. Продемонстрируем образцы такого анализа на примерах стихотворений с динамически меняющейся позицией автора по отношению к героям.

Всем, кто хоть немного знаком с творчеством Б. Окуджавы, известна его песня «На фоне Пушкина снимается семейство», названная так по первой строчке. В стихотворном же варианте этот текст носит название «Приезжая семья фотографируется на фоне памятника Пушкину». Простая формальность? Вовсе нет. Не может быть случайным у большого поэта такой последовательный подбор стилистических соответствий: *на фоне памятника Пушкину - на фоне Пушкина; фотографируется – снимается; приезжая семья – семейство*. Сниженно-бытовая лексика в первой строчке контрастирует с нарочитой официальностью названия. Этот контраст поддерживается и порядком слов в рассматриваемых фразах.

При проекции выявленного нами соотношения на весь текст стихотворения, выясняется его важная идейно-художественная роль. Основные категории, на которых строится как реальный, так и фикциональный мир – субъект, время и пространство – в тексте Окуджавы обретают ту самую смысловую двойственность, которая является, с одной стороны, имманентной чертой лирического стихотворения, с другой – причиной особого культурного статуса акта фотографирования, вообще – существования фотографии как искусства. Вспомним приведенную в начале цитату из Ницше: эмпирическое, субъективное Я – и «единственное вообще истинно сущее и вечное, покоящееся в основе вещей». Если название устанавливает дистанцию между автором и приезжей семьей, на фотографирование которой у памятника Пушкину он смотрит как бы со стороны, как на ритуальный акт, совершаемый всеми приезжающими в Москву, а для него – «дворянина с арбатского двора» - не имеющий смысла, то в первой строчке предлагается совсем иная точка зрения на ситуацию. Уже не *приезжая семья*, а добродушное *семейство* не *фотографируется*, а *снимается* «на фоне Пушкина», теряющего свою монументальность памятника и служащего фоном для семейной фотографии. Эта точка зрения как бы предлагается не автором, но автору: о ней он будет раздумывать на протяжении всего стихотворения, пока не присоединится к своим героям, слившись с ними в счастливое «мы» в последней строфе:

Мы будем счастливы

(благодаренье снимку!).

Пусть жизнь короткая проносится и тает.

На веки вечные мы все теперь в обнимку

на фоне Пушкина!

И птичка вылетает.

Эволюция местоимения первого лица множественного числа в стихотворении весьма интересна. В первой и второй строках приезжее семейство и авторское «мы» существуют отдельно: семейство неуклюже, с точки зрения автора, пытается приобщиться к вечности, фотограф щелкает, птичка вылетает, а автор восклицает: *на фоне Пушкина!* (надо же!). Сам он живет иными категориями, в ином лексическом пласте:

Все счета кончены, и кончены все споры.

...

Какие женщины на нас кидают взоры (не взгляды, а именно взоры!)
и улыбаются...

И птичка вылетает.

У автора «птичка» совершенно иного качества. По крайней мере, так ему кажется. Если семейство все сосредоточено в моменте щелчка фотокамеры, на пяточке перед памятником Пушкину, то автор претендует на умудренность, на способность охватить большее пространство и время:

Тверская улица течет,

куда, не знает, - умствует он.

Но уже в третьей строфе местоимение первого лица множественного числа (наши) и фотографирующееся семейство встречаются вместе. У них, как обнаруживает не только читатель, но и сам автор, оказывается много общего, и это общее – человеческое:

Как обаятельны

(для тех, кто понимает)

все наши глупости и мелкие злодеяния

на фоне Пушкина!

Автор еще пытается иронично умствовать. Он уже согласился с тем, что фотографирование на фоне Пушкина имеет смысл, он уже практически признался в том, что сам фотографировался на фоне... Но не может удержаться от того, чтобы заметить в скобках – *для тех, кто понимает*, сохраняя тем самым дистанцию между «простыми» и «непростыми» участниками сцены.

И только в последней строфе его голос сливается с теми, кто фотографируется у памятника, он не просто признается, что он один из них, а радуется этому:

Мы будем счастливы

(благодаренье снимку!).

Пусть жизнь короткая пронесется и тает.

На веки вечные мы все теперь в обнимку

на фоне Пушкина!

И птичка вылетает.

Вместо иронично-отстраненного (*для тех, кто понимает*) на симметричном месте в этой строфе в скобках – *благодаренье снимку!* В обнимку на фоне Пушкина – мы все. А вечность и «жизнь

короткая» не противопоставляются, а сливаются воедино в акте фотографирования, символизированном легкомысленной «птичкой», вылетающей «на фоне Пушкина».

Сопоставим стихотворение Окуджавы с другим текстом, с которым оно объединено, во-первых, темой фотографирования, во-вторых, номинацией лица в заглавии. Только на этот раз в названии стихотворения будет не целое предложение, а только его субъект. Предикат появится в первой строчке. Зато субъект исчезнет из текста очень надолго.

Давид Самойлов, «Фотограф-любитель»:

*Фотографирует себя
С девицей, другом и соседом,
С гармоникой, с велосипедом,
За ужином и за обедом,
Себя - за праздничным столом,*

*Себя - по окончанье школы,
На фоне дома и стены,
Забора, бора и собора
Себя - на фоне скакуна,
Царь-пушки, башни, колоннады,
На фоне Пушкина - себя,
На фоне грота и фонтана,
Ворот, гробницы Тамерлана,
В компании и одного -
Себя, себя. А для чего?*

*Он пишет, бедный человек,
Свою историю простую,
Без замысла, почти впусую
Он запечатлевает век.*

*А сам живёт на фоне звёзд,
На фоне снега и дождей,
На фоне слов, на фоне страхов,
На фоне снов, на фоне ахов!
Ах! - миг один, - и нет его.
Запечатлел, потом - истлел
Тот самый, что неприхотливо
Посредством линз и негатива
Познать бессмертье захотел.
А он ведь жил на фоне звёзд.
И сам был маленькой вселенной,
Божественной и совершенной!
Одна беда - был слишком прост!*

И стал он капелькой дождя...

*Кто научил его томиться,
К бессмертью громкому стремиться,
В бессмертье скромное входя?*

В этом стихотворении мы обнаруживаем ту же ситуацию фотографирования «на фоне...», ту же проблему вечности и сиюминутности, что и в стихотворении Окуджавы, встречаем того же автора, не имеющего готовой оценочной позиции, а идущего к ней на протяжении всего стихотворения вместе с читателем. Только здесь автор до конца смотрит на своего героя со стороны и, в отличие от Окуджавы, к счастливому решению так и не приходит.

Сам же «фотограф-любитель» сначала полностью скрывается за массой перечисляемых объектов, хотя, вроде бы, он фотографируется на их фоне. Тем не менее, они его от нас заслоняют. Настойчиво повторяемое в начале строф и строк местоимение «себя» не помогает фотографу обрести лицо, его просто заваливают дома, стены, башни, колоннады... Все его попытки оказаться видным и значимым, казалось бы, обречены на неуспех. Вот и автор, будто бы, осуждает своего героя, даже брюзжит на него: *Себя, себя. А для чего?*

Но тут же эффект осуждения снимается, потому что автор находит ответ, в котором сочувствие и оправдание:

*Он пишет, бедный человек,
Свою историю простую,
Без замысла, почти впустую
Он запечатлевает век.*

Так стихотворение, которое, казалось бы, было посвящено осуждению людской суетности и тщеславия, обретает совсем иной смысл. За *простой историей*, которую пишет фотограф-любитель, стоит запечатленный им век. Синтагма «запечатлевает век» появляется в этой строфе после нагнетания в трех строчках таких номинаций, как «бедный человек», «история простая», «без замысла», «впустую», и маркирует переход к совсем другим фонам, на которых человек не *фотографирует себя*, но *живет* (значимая смена предиката!):

*А сам живёт на фоне звёзд,
На фоне снега и дождей,
На фоне слов, на фоне страхов,
На фоне снов, на фоне ахов!*

Здесь уже перед нами не «винегрет» из бора, забора, Пушкина и царь-пушки. Здесь «фоны» простираются от глубин человеческой души до космических высот, обретают пространственную и временную протяженность и значимость (обратим внимание и на категорию числа: в первых строфах существительные в единственном числе, здесь – во множественном).

Но проблема еще сложнее. И тот, кто «запечатлевает век», сам оказывается хрупок и недолговечен:

*Ах! - миг один, - и нет его.
Запечатлел, потом - истлел*

Это противопоставление длится до конца стихотворения. Тот, кто был «маленькой вселенной», становится «капелькой дождя». Бессмертье познается с помощью «линз и негатива». Герой Самойлова оказывается одновременно «божественным и совершенным» и «слишком простым». В пользу какого полюса разрешается это противоречие? Автор не дает нам ответа, оставляет весы в зыбком равновесии и оформляет это равновесие так, как это может сделать только большой мастер. В последних двух строчках блестяще реализован принцип взаимодействия стихового членения с членением синтаксическим. С одной стороны, должна семантически и идеологически победить последняя строчка, композиция должна расставить акценты, как это убедительно показал М.И. Шапир на примере написанного на два голоса стихотворения Карамзина «Кладбище»: «Картину замогильного сна первый голос рисует исключительно в мрачных тонах, второй – исключительно в светлых <...> Совершенно симметричные реплики чередуются через одну, занимая по три строки каждая. Казалось бы, полярные точки зрения на «жизнь после жизни» представлены в стихотворении поровну – предпочтение не отдается ни одной. Однако «мрачный голос» в этом дуэте начинает, а «светлый» – заканчивает, и потому стихотворения воспринимается как гимн вечному покою. <...> Авторская позиция заявлена лишь с помощью композиционных форм» [Шапир 1997; 511-512].

В нашем стихотворении в композиционно сильную позицию поставлена строчка со словами «бессмертье скромное». Но в синтаксическом отношении атрибутивное сочетание «бессмертье скромное» входит в состав вторичного сказуемого – деепричастного оборота, тогда как место при основном сказуемом занимает сочетание слова «бессмертие» с другим прилагательным – «громкое». И завершается стихотворение не случайно вопросительным знаком. Вопросительным знаком, снова возвращающим нас к проблеме субъектной перспективы. Ибо вопрос относится не к «почему?», не к «зачем?» или другому слову, задающему вопрос о причинах и целях человеческих стремлений в этой жизни. Вопросительное слово в последнем предложении субъектное – «кто?» Решение о том, кто скрывается за этим «кто» и зачем этот субъект понадобился автору стихотворения, каждый читатель волен принять самостоятельно, исходя из своих собственных отношений с бессмертьем и Богом.

Кто научил его томиться,

*К бессмертью громкому стремиться,
В бессмертье скромное входя.*

Разбирая это стихотворение Самойлова, Евгений Сидоров писал: «Не знаю, как для кого, но для меня эта маленькая повесть, исполненная мудрой иронии и грусти, стоит многих современных стихов и рассказов, посвященных несвершившейся человеческой судьбе. В «Фотографе-любителе» поразительно чувство свободы и уверенности, с которым герой не

ощущает себя органичной частью мира и добровольно, даже радостно, выпадает из него. За незамысловатой историей встаёт одна из серьёзнейших драм современного бытового сознания. Тихая драма: «Одно беда — был слишком прост!»» [Сидоров 1971].

Это глубокая и тонкая интерпретация. Но, возвращаясь к началу наших рассуждений, позволим себе задать вопрос: эта «серьезнейшая драма современного бытового сознания» героя – только ли она есть в стихотворении? Проведенный анализ подводит к ответу: нет, не только. Здесь есть еще и драматическая коллизия в сознании автора, который не знает, не может решить, как оценить судьбу своего героя (как свершившуюся или не свершившуюся), как трактовать его «фотографирование на фоне», попытки познать бессмертие с помощью линз и объектива. Перебирая все за и против, автор не находит ответа, потому что он такой же, как его герой, хотя и не присоединяется к нему эксплицитно, как Окуджава к фотографирующемуся семейству. И это стихотворение тоже становится стихотворением о себе и одновременно о высших сущностях бытия.

Таким образом, лингвистическое исследование поддерживает сложившееся в современном литературоведении представление о том, что «монологичность» лирики не предполагает ее моносубъектности. «Основой... лирического художественного образа является наличие идейно-смысловой напряженности между полюсами объекта и субъекта» [Смирнов 1994; 30], выраженной языковыми средствами.

Литература

1. Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 39-53.
2. Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998. С.464— 482
3. Моисеева А.А. Эволюция ролевой лирики на рубеже XIX - XX веков: формирование ролевого героя нового типа. АКД. Пермь, 2007
4. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 57-156
5. Роднянская И. Б. Лирический герой // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 258—262
6. Сидоров Е. Смысл и форма: о стихах Давида Самойлова // День поэзии. 1971. М., 1971. С. 206-207
7. Смирнов А.А. Романтическая лирика А.С. Пушкина. М., 1994
8. Тынянов Ю.Н. Блок // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. - С. 118-123
9. Федосеева Е.Н. Диалогическая основа русской лирики первой трети XIX века. АКД. М., 2009

10. Шапир М.И. «Versus» vs «Prosa»:пространство-время поэтического текста // Philologica. № 2. 1995
11. Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk: Ein Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern, 1948.
Пер. М.И. Бента, Н.С.Лейтес. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Tamar/29.php