

*Двустиишия как стихотворная форма
в русской культуре начала XIX в.*

Двустиишия – непопулярная и малопродуктивная стиховая форма в русской поэзии XIX века. Обретая себя преимущественно в произведениях переводного характера, она становилась своеобразным знаком «чужой культуры», а в парадигме русской культуры ей была отведена периферийная позиция (напр., в таких маргинальных жанрах, как альбом). Узкий диапазон модальностей, предполагал полярность высокого/низкого: с одной стороны, эпическое звучание «античных» (антологических) строк или стихотворений новеллистического типа, приближающихся к притчам, с другой – смеховой эффект, возникающий на основе игрового принципа, порождающий многообразие иронических интонаций и подтекстов. Правда, иногда одно подменяло другое.

Так, у В.А.Жуковского альбомные надписи, внешне сохраняя признаки антологического жанра (лаконизм, пластика визуального ряда, «эффект остановленного мгновения» и т.д.), взрывают его «изнутри»: автор, надевая на себя маску поучающего мудреца, как бы предвещает изумление адресата, открывающего для себя довольно печальные законы бытия. Это достигается энергичным развитием мысли, когда в тексте присутствуют только «начала» и «концы», а опущенная «середина», остается в подтексте, создавая тем самым неожиданный эффект, усиленный напрашивающейся аналогией человека/природы:

*Утро одно – и роза поблекла; напрасно, о дева,
ищешь ее красоты; иглы одни ты найдешь* (Из альбома, подаренного графине
Ростопчиной)

Аналогия закреплена в графике: природный план представлен одним глаголом в центре строки, человеческий – двумя, расположенными по краям, как бы «окольцовывая» его в линейном, необратимом времени.

Содержательный смысл двустиишия заключается в том, что автор, не сказав ничего лишнего, деликатно, в завуалированной форме, указал на скоротечность времени, несущего человеку неизбежную печаль от сознания наступающей осени. Кроме того, миг, схваченный и запечатленный в его мимолетности, сохраняет свою противоречивость, открывающуюся именно в лаконичной поэтической форме.

Передоверенное адресату простодушно-наивное состояние удивления перед чудом жизни, в последующих надписях сохраняется за автором. В надписи «Младость и Старость» при полном отсутствии глаголов автору удается передать динамику жизни, используя потенциальные возможности самой формы. Человек, находясь в центре временного потока, пройдя «земную жизнь до половины», ощущает стремительность движения времени как бесконечную смену ролей в ритуале бегства/погони и вечную недостижимость желанного. Перенеся акцент на качество, несущее семантику оценки, Жуковский в динамической композиции воссоздает состояние растерянности человека, столкнувшегося с неуловимостью времени.

«Эпическая» линия двустииший складывается, в основном, из стихотворений легендарного или балладного типов. Достаточно объемная форма – десятистрочная композиция, состоящая из двустииший, - ассоциируется в русской культуре со словом, несущим знание, опыт, мудрость, может быть, «ведовство». В этих двустиишиях историческая память существует как потенциально заложенная. «Парность» строк при этом интерпретируется как «утраченная гармония», «равновесие», «симметрия» (законы Космоса).

Обнаженная рационалистическая конструкция, содержательный план которой подчинен законам риторики, обречена, казалось бы, лишь на то, чтобы служить иллюстрацией поэтического мастерства в школьном курсе изящной словесности. Так, Уланд, освоив-

ный Жуковским автор-двойник, необходим ему для того, чтобы через «чужое» выразить «свою боль» и свою жизнетворческую позицию. Сюжет, повествующий о трех путниках, возвратившихся в родные края («вечное возвращение»), где вместо встречи с любимой девушкой их ждет известие о ее смерти («невстреча»), приобретает характер притчи, обобщенность которой подчеркивается символикой мотивов. Использованное автором обозначение «путники» (а не «странники») сразу отсылает к многовековой традиции осмысления жизни как пути (акцентируются моменты познания и испытаний, неизбежно сопровождающих этот путь). Число «три»- сказочный архетип – создает эффект ожидания, что связано с «третьим», имеющим сказочный статус «не от мира сего», «не такого, как все». И, действительно, позиция двоих – позиция вполне земных людей, принявших свершившееся как факт, скорбящих об утрате, но при этом сознающих исчерпанность отношений как стечения трагически сложившихся обстоятельств, естественным следствием чего становится забвение. Ощущение конечности индивидуального бытия передает жест снятия, а затем набрасывания покрывала на лицо умершей как знак прощания. Жест третьего – поцелуй – приобретает символический характер: он как бы разрушает границы жизни и смерти, не принимая смерти, человек уповает на будущую запредельную встречу. Залогом вечной любви становится неизбывная память души. Позиция последнего – позиция самого Жуковского (своеобразное обыгрывание библейского: «последние становятся первыми»), что, однако, в самом сюжете завуалировано.

Деликатность предпочтения позиции третьего выражается в тонкой игре на различиях грамматических местоименных форм. Несмотря на то, что в речи первых двух персонажей «Я» присутствует в косвенной форме, как бы подчиняясь логике скорбного ритуала, в обоих высказываниях сохранен неизбежный эгоизм земного чувства, требующего обязательного присутствия рядом любимого человека. В речи третьего «Я», формально выдвинутое на первый план, свидетельствует о волевом начале и о своеобразном преодолении законов бытия и времени. При этом «Я» скорее ощущается как растворенное в Вечности и заслоненное миром.

Легенда Е. Баратынского «Мадонна» (вариант русского мифа об Италии), созданная под впечатлением Жуковского, о чем он сам сообщает в письме к И. Киреевскому, отвечая требованиям жанра, в то же время становится проявлением оригинальности поэта, не желавшего ни в чем напоминать своих предшественников. Оригинальность сюжета проявляется в том, что автор снял иррациональность чуда, и поэтому резкий поворот в судьбе персонажей получил вполне обыденное, прозаическое объяснение. Сюжетная схема, таким образом, оказалась подчиненной традиционному жанровому архетипу: испытания – искушение – чудо как воздаяние за верность. Морализаторский финал, обращенный к читателю, подводящий итог сюжетной ситуации и выражающий прямую авторскую оценку, придает повествованию притчеобразность. Старушка, обладательница картины известного мастера, как истинная христианка сочетает в себе смиренность и твердость: имея бога в душе, получает неожиданную награду.

Двуплановость сюжета изначально задана автором. Уже в названии совмещены две точки зрения и указанный «предмет» двоится: икона для посвященных в религиозное таинство и картина для посвященных в таинство искусства. Именно «мадонна» – источник чуда, венчающего сюжет.

Неожиданный финал «итальянского текста» на мифопоэтическом уровне трактуется как закономерное разрешение: мифогенное пространство (жалкая лачужка, существующая в пустынном безлюдном мире, окруженная руинами, которые, как известно, в традиции романтизма получили интерпретацию «входа в иной мир», порог, с которого начинаются чудеса).

Параллелизм, «онтологическое тождество», идентификация религии и искусства – в этом смысл концепции Баратынского (См.: «Болящий дух врачует песнопенье...») и сбор-

ник «Сумерки» – «Ахилл»). Баратынский в 30-е гг. настаивает на шеллингианской идее гармонизации бытия, реализуя эту идею в русле мариологии.

Вторая группа стихотворений имеет фольклорный генезис. Стихотворение «Были бури-непогоды» (1839), расположенное в «Сумерках» между двумя другими, объединенными единством мотива («Бокал» и «На что вы, дни»), является «переходным» в триаде осмысления трагических законов бытия: первое из них утверждает позицию «индивидуальной» философии и представляет точку зрения «изнутри»; последнее – через оппозицию тело/душа обозначает непреодолимую («роковую») Необходимость, не дающую выхода из жуткого круговорота; причем максимальная степень обобщения придает лирическому высказыванию характер аксиомы, не требующей подтверждения ее истинности. Среднее положение занимает стихотворная форма, сама по себе несущая семантику всеобщности, при этом содержание как бы находится в процессе «формирования»: личный опыт «переплавляется» в «закон», постижимый на основе «уединенного откровения». Исповедальное по форме, стихотворение демонстрирует динамику «я»/ «ты»: «безличные» формы глаголов, «опредмеченные», или овеществленные, переживания – все это способствует объективации, дистанцированию, своеобразному выведению внутреннего переживания за пределы одинокой души. Исповедальность, однако, не реализуется в диалоге, в ситуации общения с Другим. «Закон» бытия души обозначается в точке соприкосновения «личного» и «общего».

Двустипшие – форма, как бы дублирующая физиологический акт дыхания, укладываемая в его ритм («вдох» и «выдох»). Поэтическая форма у Баратынского, заключающая в себе двенадцать строк, с одной стороны, «воссоздает» ритм затрудненного дыхания, с другой – обозначает «предельность» душевного движения, сводящегося к движению по кругу собственных переживаний.

Опубликовано: Литература и общественное сознание: варианты интерпретации художественного текста. Бийск, 2002. Вып. 7. Ч. 1. Литературоведческий аспект. С. 99-102.