

ПОЭТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ И ЗАКОНЫ СИММЕТРИИ

Ami né de la symétrie,
L'homme en recherche l'agrément,
Des merveilles de l'industrie,
Seule elle fait l'enchantement.
A notre oreille la musique
Offre un mouvement symétrique
Des tons dont l'ordre fait les lois...

Jean-François de la Faye (1674-1731)
Ode en faveur des vers.

”Соразмерность (*simetria*), ответственность свойственна уму человеческому”.¹

Эта фраза Пушкина широко известна. Ее цитируют часто, но в окончательной редакции, из которой выпало слово *simetria*. Между тем именно это слово особенно существенно: оно стоит в скобках — латинским шрифтом, и, очевидно, Пушкин считал его *оригиналом*, то есть иноязычным (латинским или итальянским) термином, который он на русский язык переводил двумя словами: *соразмерность* и *ответственность*; Пушкин недаром полагал, что — как он писал Вяземскому — ”русский метафизический язык находится у нас еще в диком состоянии” (письмо от 18 июля 1825 года). Комментируя эти его слова, Анна Ахматова замечает: ”Известно, что ’метафизическим’ Пушкин называл язык, способный выражать отвлеченные мысли”.² Ради того, чтобы такой язык создать, были необходимы галлицизмы (”Ты хорошо сделал, что заступился явно за галлицизмы” — из того же письма к Вяземскому). В известном смысле слово ”соразмерность” — галлицизм, оно калькирует иноязычное ”*symétrie*”, ”*simetria*”.

Принцип симметрии лежит в основе всякой художественной композиции. Применительно к музыке об этом говорят давно — во всяком случае, с начала нашего века. Кристаллограф Г.В. Вульф, автор исследования ”К теории внешней формы кристаллов” (1908), замечал:

”Душа музыки — ритм — состоит в правильном периодическом повторении частей музыкального произведения (частей такта в такте, такта в музыкальном предложении, предложения в периоде и т.д.), правильное же повторение частей в целом и составляет сущность симметрии. Мы с тем бóльшим правом можем приложить к музыкальному произведению понятие о симметрии, что это произведение записывается при помощи нот, то есть получает пространственный геометрический образ, части которого мы можем обозревать. Подобно музыкальным произведениям, могут быть симметричными и произведения словесности, в особенности стихотворения”.³

Современные авторы математических и кристаллографических исследований симметрии, ссылаясь на метро-тектоническую теорию музыки Г.Э. Конюса, в области поэзии интересуются преимущественно просодией; так, о стихе ”Онегина” они говорят: ”Выстраивая мысленно строчки в одну строку, получим одномерный звуковой орнамент (бордюр), элементарную ячейку которого в пределах каждого стиха образует ямб (— —́)”.⁴

Это несомненно, но следует пойти гораздо дальше: от физически осязаемых, видимых симметрических структур проникнуть вглубь, где обнаруживаются не менее несомненные ”кристаллические” формы. Тот же ”Евгений Онегин” задуман Пушкиным как ”монокристалл” не только ”на уровне чередований рифм”, — как утверждают цитированные авторы. Стоит ли соблазняться игрой слов, цитируя пушкинские строки о том, как он ”даль свободного романа ...сквозь магический кристалл еще неясно различал”? — под *кристаллом* здесь понимается стеклянный шар, которым пользовались для гадания, а не естественный многогранник — то творение природы, в котором с особой наглядностью и полнотой осуществляется симметрия. Поэтическое произведение порой подчиняется одновременно различным законам, бывает, что в нем соединяются две как бы несовместимых симметрии. Математики указывают: ”в природе нередко встречается соединение противоречивых симметрий”.⁵ Устанавливая этот факт, они приходят к двум выводам, которые представляются справедливыми и исследователю поэзии:

— ”Смысл эстетического воздействия симметрии /.../ заключается в том психическом процессе, который связан с открытием ее законов. Если закон очень прост и сразу схватывается /.../, он перестает быть привлекательным”.

— ”Симметрия, рассматриваемая как закон строения структурных объектов, сродни гармонии. В способности ощущать ее там, где другие ее не чувствуют, и состоит /.../ вся эстетика научного и художественного творчества.” (13).

Вернемся, однако, к роману ”Евгений Онегин”. Симметричность его структур начинается со ”звукового орнамента” — ямба, который скла-

дывается в "трансляционную структуру", именуемую "бордюром"* . Напомню, что Пушкин сам, обдумывая строфу романа в стихах, набросал следующую формулу:

А Ь А Ь С С d d E f f E g g

Пользуясь новейшей терминологией (М. Лотман, С. Шахвердов) скажу, что эта сложная строфа содержит четыре "строфоида"** : 1) AbAb 2) CCdd 3) EffE 4) gg; каждый из них обладает специфической симметрией. Первое четырехстишие с перекрестной рифмовкой — "трансляционная структура" повторяющегося орнамента; второе распадается на два двустишия, каждое из которых обладает плоскостью симметрии; третье — зеркально-симметрическая структура (принцип симметрии m, mirror); то же и заключительное двустишие.

Схематически это выглядит так:

Ab Ab
 C C
 d d
 E f f E
 g g

Через "онегинскую строфу", состоящую из 14-ти строк, проходят, как видим, несколько плоскостей симметрии; перед нами разные симметрические формы — как зеркальные, так и трансляционная. С другой стороны, каждая пара строф "Онегина" образует зеркально-симметрическую структуру, тогда как цепочка следующих друг за другом строф создает трансляционную форму, порождая эффект "бордюра". Это, однако, лишь наиболее очевидные, физически ощутимые структуры.

По замыслу, "Евгений Онегин" должен был состоять из трех частей по три главы в каждой. Об этом, составленном 25 сентября 1830 года, плане уже оконченого романа, порой забывают, хотя он имеет важнейшее значение и для "Евгения Онегина", и для пушкинского искусства вообще; вот он:

* Понятно, что слово "бордюр" употреблено здесь не в житейском, а в терминологическом смысле (впрочем, доступном и неспециалисту). Подробно об этом — в указ. соч. А. Шубникова и В. Копчика (см. прим.3), гл.4, "Симметрия бордюров", стр. 73-85.

** "Под строфой мы понимаем максимальный период симметрии в стихотворном тексте, а под строфондом — минимальное объединение строк... потенциально, то есть при постоянном повторении, способное становиться строфой." — М.Ю. Лотман, С.А. Шахвердов, *Метрика и строфика А.С. Пушкина*. In: *Русское стихосложение XIX века*, М., "Наука", 1979, стр. 147. Близкое понимание термина "строфоид" — в моей книге *Материя стиха*, Париж, 1978 (2-ое изд. 1985), стр. 119 сл., где к строфоидам отнесены, в частности, александрийский стих и элегический дистих.

Онегин

Часть первая. Предисловие.

- I песнь. Хандра.
- II песнь. Поэт.
- III песнь. Барышня.

Часть вторая.

- IV песнь. Деревня.
- V песнь. Именины.
- VI песнь. Поединок.

Часть третья.

- VII песнь. Москва.
- VIII песнь. Странствие.
- IX песнь. Большой свет.

И.М. Дьяконов, исследовавший историю и композицию "Евгения Онегина" и специально подчеркивавший пушкинское пристрастие к симметрии,⁶ определяет, исходя из особенности художественного мышления Пушкина, что в 1824 году роман планировался в семи главах ("...скрещение линий Онегина и Татьяны так или иначе происходило в четвертой главе... и это означает, что в тот момент роман, вероятно, все еще мыслился в семи главах"). Состоявшийся впоследствии переход к 9-ти главам подробно мотивирован И.М. Дьяконовым, полагающим, что политические (декабристские) строфы, относимые к так называемой "десятой главе", первоначально входили в главу "Странствие". Продолжим это рассуждение. В таком случае "дантовский" план "Онегина" представляет собой постепенное расширение художественного пространства:

- часть I — отдельные характеристики каждого из трех протагонистов: Онегина, Ленского, Татьяны;
- часть II — столкновение героев между собой на фоне деревенской жизни;
- часть III — столкновение героев с жизнью столицы и всей страны в целом.

Роман приобретает строение симметрично-ступенчатое:



В центре всего плана, то есть в середине части второй, стоит глава V — "Именины"; в ней 45 строф, которые делятся на две почти равные половины: первая посвящена Татьяне и ее любви к русской зиме, преданьям и приметам, в связи с этим дан и сон Татьяны; вторая половина (строфы XXV-XLV) — рассказ о празднике именин. Почти посередине песни — строфы XX-XXI (конец сна), сюжетно-эмоциональное средоточие всего пушкинского романа:

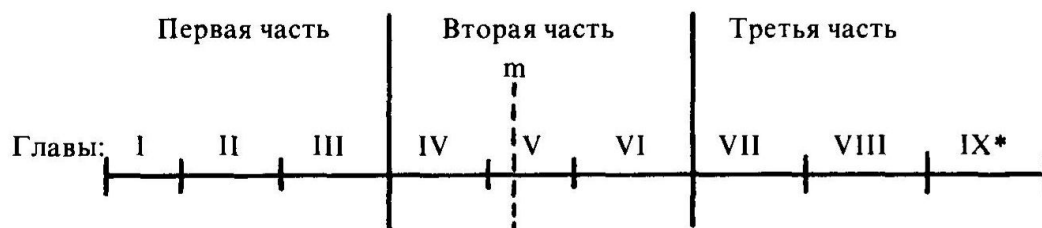
Онегин тихо увлекает
Татьяну в угол и слагает
Ее на шаткую скамью...
 ...вдруг Ольга входит
За нею Ленский...
 ...Евгений
Хватает длинный нож; и вмиг
Повержен Ленский; страшно тени
Сгустились; нестерпимый крик
Раздался... хижина шатнулась...

Однако, точная середина (строфы XX-XXI) приходится на попытку Татьяны объяснить свой сон — при помощи Мартына Задеки, которого автор называет "Глава халдейских мудрецов, Гадатель, толкователь снов", а в примечании шутливо указывает: "Гадательные книги издаются у нас под фирмой Мартына Задеки, почтенного человека, не писавшего никогда гадательных книг /.../". Мартын Задека ничего Татьяне объяснить не может, хотя она и "Находит азбучным порядком Слова: бор, буря, ведьма, ель, Еж, мрак, мосток, медведь, метель И прочая...". Татьяна найдет объяснение сна в жизни — сон осуществится во время праздника именин. Не забудем, что пятая глава кончается ревнивой вспышкой Ленского и его решением: "...Пистолетов пара, Две пули — больше ничего — Вдруг разрешат судьбу его". Перед нами следующая композиция пятой главы:

строфы 1-20	21, 22, 23, 24	строфы 25-45
20	4	20

В строфах 1-20 — сон, 21-24 — попытка его истолкования при помощи гадательной книги, 25-45 — истолкование сна посредством реальности. Параллельно стоят в строфе 21: "...вдруг Евгений Хватает длинный нож; и вмиг Повержен Ленский" и в 45: "Пистолетов пара, Две пули..." и т.д.

В целом же композиция романа "Евгений Онегин", как его замыслил Пушкин, оказывается такой:



Внимательный анализ каждой из глав "Евгения Онегина" подтвердит справедливость наблюдения о "дантовской склонности Пушкина к числовой симметрии":⁸ не только весь роман как целое, но и каждая глава подчиняется тем же общим законам "соразмерности".

Здесь, во введении к работе о симметрическом принципе пушкинских композиций, не место подробным рассуждениям об "Онегине". Скажу только, что, составив план 1830 года, Пушкин, видимо, определил ту структуру, которая представлялась ему наиболее совершенной и желаемой; впоследствии по причинам внелитературным от этого плана пришлось отказаться. Но восхищение Пушкина "Божественной комедией", "единый план" которой "уже есть плод высокого гения" (XI, 41), лишний раз свидетельствует о его пристрастии к симметрическим композициям.

Впрочем, симметризм Пушкина, навсегда сохранившего преданность эстетическим принципам классицизма, более или менее известен — о нем (правда, в довольно общих чертах) исследователи писали. Неожиданным может представиться тот факт, что стремление к симметрии — общая черта поэтического искусства, почти независимо от эпохи и стиля; мы обнаружили ее не только у классических и романтических поэтов прошлого столетия, но и у таких современных авторов, как Анна Ахматова и Николай Заболоцкий, Владимир Маяковский и Марина Цветаева, Александр Блок и Борис Пастернак. Более того: композиционный симметризм оказывается более устойчивой чертой поэзии, нежели метрико-ритмическая регулярность или строфика.

Композиция осталась наименее исследованной областью поэтики стихотворных произведений. В начале двадцатых годов была издана трилогия В.М. Жирмунского, написанная в конце десятых — начале

* Здесь и ниже на схемах плоскость симметрии — вертикальная линия — маркирована символом "m" — mirror.

двадцатых годов и переизданная через полвека под общим заглавием "Теория стиха". Первая часть, "Введение в метрику", была развита многими авторами, которые либо расширяли, либо опровергали положения Жирмунского. Тема второй части, посвященной рифме, получила меньшее развитие — но все же есть новейшие исследования в этой области (например, Д. Самойлов — "Книга о русской рифме", 1973 и 1982). Третья часть озаглавлена "Композиция лирических стихотворений" (1921) — она осталась без продолжения. Сам Жирмунский к ее проблематике не возвращался, а В. Холшевников в послесловии к переизданию "Теории стиха" (1975) пишет: "...до сих пор книга (Жирмунского) остается единственным специальным исследованием такого сложного вопроса, как композиция лирического стихотворения" и подчеркивает, что исследования В. М. Жирмунского — живой упрек литературоведам, "которые за пятьдесят лет не попытались продолжить работу, начатую В. М. Жирмунским".⁹

Автор настоящего исследования как раз и предлагает такое продолжение; он предпринимает его, опираясь на теорию симметрии. В. Холшевников констатирует, что Жирмунский "избрал предметом своего исследования главным образом строфическую композицию, отказавшись от специального анализа тематической", и призывает последующих стиховедов обратиться к таковой. Я не последую этому совету просто потому, что, как мне представляется, выделить композицию тематическую нельзя; композиция — наука о строении стихотворного произведения, которое дробления на "аспекты" не допускает. В первой главе своей книги В. М. Жирмунский пишет: "Словесные массы служат материалом, который поэтом подчиняется формальному заданию, закономерности и пропорциональности расположения частей. Перед художником — как бы хаос индивидуальных, сложных и противоречивых фактов, смысловых (тематических), звуковых, синтаксических, в который вносится художественная симметрия, закономерность, организованность: все отдельные, индивидуальные факты подчиняются единству художественного задания". Далее В. М. Жирмунский делает важную оговорку: "Это соответствие, конечно, не безусловно точная, геометрическая симметрия... Произведение искусства одновременно индивидуально и закономерно, в нем хаос просвечивает сквозь легкие покровы создания".¹⁰

Впрочем, отлично отдавая себе отчет в многогранности рассматриваемого явления, В. М. Жирмунский и не настаивал на монографичности своего исследования: "Ввиду отсутствия в этой области каких бы то ни было работ, — писал он во введении, — самое описание материала, хотя бы предварительное, представляет интерес... Такое предварительное описание и первоначальную классификацию мы и предлагаем в дальнейшем..."¹¹

В. М. Жирмунский упоминает о симметрии, но не разрабатывает этой проблемы. Многообразные конкретные изучения текстов привели меня к выводу, что в основе всякого произведения, — и стихотворения, и

поэмы, — лежит симметричная структура. Здесь не место вдаваться в подробности учения о симметрии; скажу только, что уже в конце XIX века была разработана наука о симметрии кристаллов — в форме классических групп симметрических преобразований.¹² Приведу ценное для нас суждение уже цитированных современных авторов: "Поскольку задача *классификации* является первичной для всякой науки, симметрия, устанавливая *структурные* инварианты, представляет для таких классификаций необходимый метод".¹³

В данной работе предлагается не классификация, а применение метода. Предварительно следует заметить, что в основе симметрических структур лежит соотношение (*соразмерность*) элементов, которые постоянно меняются, не распадаясь на форму и содержание, на материальные и мыслительные (духовные), на фонетические и семантические факты. В поэзии деление на содержание и форму принадлежит к непреодоленным, но глубоко архаичным представлениям. Потому и нельзя выделить особой "тематической" композиции; в иных случаях мы отмечаем соотношение форм времени (долгое — краткое — долгое) или форм движения (движение — неподвижность — движение), в иных — местоимений, субъектных планов, активности или пассивности, внешнего и внутреннего пространств, противоположных речевых стилей, различных жанров и т.п. В "Заключении" об этих различных сторонах произведения, вступающих между собой в симметрические отношения, будет сказано подробнее. Здесь ограничусь одним замечанием: в поэтическом произведении каждый элемент семантизируется, становится неперменным фактором смысла; именно поэтому в композиционные отношения могут вступать любые из этих элементов — выступая как формальные, они так или иначе оказываются смысловыми. Идет ли речь об архитектонике гласных или согласных звучаний, ритмических или метрических построений, синтаксических форм (развернутых или дробных), временных длительностей или пространственных протяженностей, длинных и кратких слов, тех или иных морфологических форм, сопряжений единственного и множественного числа — все равно перед нами неизменно реализуется один из важнейших законов этого искусства: в тексте поэтического произведения все становится смыслом. Сошлюсь прежде на мною же сформулированный принцип исследования: "В поэзии все без исключения оказывается содержанием — каждый даже самый малый элемент формы строит смысл, выражает его: размер, расположение и характер рифм, соотношение фразы и строки, соотношение гласных и согласных звуков, длина слов и предложений, и многое другое. По-настоящему понимать поэзию значит понимать ее содержание — не в узком, привычно-бытовом, а в подлинном, глубоком, всеобъемлющем смысле этого слова. Понимать содержание, воплотившееся в единственно возможной, им обусловленной форме. И понимать, что всякое, даже малое изменение формы неминуемо влечет за собой изменение поэтического содержания".¹⁴