

## II. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ: ВОПРОСЫ РУСИСТИКИ

И. Куликова

### Слово и образ в элегии К. Батюшкова «Таврида»

Художественная семантика текста порождается прежде всего совокупностью слов, его составляющих, которые, с одной стороны, представляют определенные реалии материальной и духовной действительности, а с другой, передают отношение к ним автора. Особенности словаупотребления, то есть выбор слов и их функциональное использование, их соединение, соотношение номинативной изобразительности и выразительности определяются всегда целым комплексом внешних и внутренних условий: литературно-художественной системой, жанровой формой, творческим замыслом и решениями автора.

В предлагаемой статье рассматривается взаимосвязь слова и образа в элегии К. Батюшкова «Таврида» (2-я половина 1815 года) в культурно-эстетическом контексте начала XIX века.

В основе композиционной структуры элегии К. Батюшкова ([1]; 232—233) лежит противопоставление «Пальмиры Севера» (Петербурга) и «Тавриды» (Крыма). Развитие элегического сюжета состоит в движении «мы» («сокроемся туда») от первого смыслового центра ко второму. Движение это предстает как осознанное и целенаправленное: «Таврида» предпочитается «Пальмире Севера» по целому ряду признаков. В связи с этим оба члена опорной антитезы получают неадекватную реализацию в лексическом плане: Пальмира Севера — «мраморные палаты»; «Пальмира Севера огромная»; Таврида — «волны кроткие»; «Фебовы лучи»; «Древней Греции священные места»; «небо сладостное»; «полуденная страна»; «прохлада ясеней, шумящих над лугами»; «конидии»; «шум студеных струй»; «зной»; «говор древес, пустынных птиц и вод»; «хижина простая»; «домашний ключ, цветы и сельский огород».

Явной антитетичностью при этом отмечено лишь несколько явлений: противопоставление «мраморных палат» — «хижине простой», «Пальмиры» как северного города — «полуденной» южной, стране и городского пространства «огромной Пальмиры» — локализованному пространству, связанному с сельским домом («домашний ключ», «сельский

огород»). За каждой из этих оппозиций, играющих ключевую роль в поэтической семантике элегии, стоит целый комплекс художественных и, соответственно, культурно-идеологических представлений эпохи последней трети XVIII — первой четверти XIX вв.

В антитезе «мраморные палаты» — «хижина простая» контрастная соотнесенность приобретает абсолютный характер. Слово «палаты» своей семантикой формирует двойственный образ «Пальмиры Севера» — как столично-административного центра и как архитектурно-прекрасного города (по Далю, палаты — «дворец, великолепное жилое здание государя, вельможи»). Семантическая двуплановость существительно-го усиливается сочетаемым с ним прилагательным: как красивый строительный материал мрамор считался царским камнем. Поэтически двузначным является и контрастное словосочетание «хижина простая». С одной стороны, это бесспорный эвфемизм, с другой, через противопоставление с «мраморными палатами», в нем действенны и прямые значения: «обыкновенная лачуга», «убогий кров без убранства». Наличие номинативного плана актуализирует сословно-социальный аспект антитезы.

Не менее значимым в художественной семантике целого является и контраст строительных материалов — названного (мрамор, камень) и подразумеваемого (дерево) и связанных с ними понятий холода и тепла. Наконец, в оппозиции явственно ощущимы и противопоставления искусности — безыскусности, излишнего — необходимому. Таким образом, антитета «мраморные палаты» — «хижина простая» заключает в себе несколько семантических полярностей:

город, столица	↔	деревня, периферия
официальное, казенное	↔	неофициальное, частное
богатство, великолепие	↔	бедность, убогость
искусное	↔	безыскусное
излишнее	↔	необходимое
камень	↔	дерево
холод	↔	тепло

Противоположение «мраморных палат» «хижине простой» восходит к руссоистской оппозиции «город — деревня» (цивилизация — природа), которая, в свою очередь, является частным следствием главного противопоставления, лежащего в основе философской системы Ж.-Ж. Руссо, — естественного и не(противо)естественного. В бинарной системе просветительских представлений с городом как воплощением неестественного связываются ложные, мнимые ценности — деньги, богатство, карьера, почести. В тексте элегии их лексическим обозначени-

ем становится слово «чести» (во множественном числе). В искаженном мире северной Пальмиры счастье («Фортуна») так же ложно, как и те понятия, с которыми оно соединяется. Истинным чувствам — любви, дружбе — нет места в этом мире, они становятся причиной несчастья («равны несчастием, любовию равны»). Отсюда появление в тексте канонических элегических формул «отверженные роком», «жребий жестокий», связанных с романтическим мотивом враждебного человеку рока. Отсюда же и выраженный в анафорическом повторе глагола «забудем» мотив забвения и затем освобождения «под небом сладостным полуденной страны» от преследований судьбы и ложных истин, господствующих в столичном мире.

Контрастное соотнесение пространств: «огромного» (северной Пальмиры) и ограниченного, относящегося к «хижине простой», — также генетически связано с философией руссоизма. Затерянности, отчужденности человека в большом городе противостоит в элегии Батюшкова обжитость малого сельского пространства. Симптоматично в этом плане употребление слова «домашний» в качестве определения природной реалии — «ключа». В этом же смысловом ряду находится и словосочетание «сельский огород» — знак труда на собственные нужды. Возникающий в результате образ мирной частной жизни на лоне природы в гармонии с ней противостоит суетности, неестественности городского существования и утверждается как истинная ценность. В соответствии с этим меняется и понятие судьбы. В естественном мире сельской Тавриды она предстает «Фортуной благосклонной», а ее проявления воспринимаются как «дары». Так обозначается еще одна антитеза:

«жребий жестокий»	↔	«Фортуна благосклонная»
«отверженные роком»	↔	«последние дары Фортуны».

«Цветы» в перечне «последних даров Фортуны» могут быть интерпретированы (с одинаковой вероятностью) и как метонимическое обозначение сада, и как знак естественной, дикой природы («натуры»). Семантическая определенность в данном случае, по-видимому, не имеет особого значения, так как «цветы» выступают здесь как метаэстетическая, показатель поэтичности, красоты сельской жизни.

В художественной семантике противопоставления двух миров существенную роль играет пространственно-географическая антитеза «север — юг», с которой связывается контраст тепла и холода, имеющий символическое значение. Контраст этот скорее мыслимый, поскольку словесную реализацию в тексте получает только одна из его составляющих — тепло, другая же часть — холод — лексически не определена.

Однако семантика холода в «свернутом» виде присутствует в слове «Север», являющегося определением «Пальмиры» (показательно здесь использование в этой роли не прилагательного, а существительного с его номинативным значением).

Семантический план тепла создается прежде всего словами, связанными по своему значению с солнцем, светом, — «Фебовы лучи» (перифрастическое обозначение солнца восходит к эпитету, характеризующему бога света Аполлона «Феб» — «сияющий»), «озаряют»; определением «полуденная» (страна), в котором, помимо генетически заложенного в нем значения тепла, активна и семантика света, связанная с морфемой «ден». То же значение света несет и название дерева — «ясень». Прямо с семантикой тепла сопряжено только слово «зной», имеющее негативный смысл в русском языке (по Даю, «жар от солнца; удушливая жара среди лета, на солнце»), что подчеркивается строкой «Иль лето знойное палит иссохши злаки». Однако в описании Тавриды негативное звучание слова не столь явно, оно приглушается смыслом как общего («прохлада ясеней», «студеные струи»), так и ближайшего контекста («Где путник с радостью от зноя отдыхает Под говором древес...»).

В соответствии с традицией солнце, свет соединяются у Батюшкова с жизнью, движением. Природный мир Тавриды предстает живым и динамичным, что достигается использованием лексики звуковой семантики и слов со значением движения. Примечательно при этом, что «звуковые» слова («шумящих» — «шум» — «говор») располагаются в описании равномерно, через стих, образуя тем самым сквозной лейтмотив, подчеркнутый к тому же и акустически: «ясеней», «шумящих»; «шум студеных струй». Слова с семантикой движения («стремятся», «кипящих») характеризуются интенсивностью отмеченного в них действия. В контексте строки «коны дикie стремятся табунами» глагол создает ощущение простора, ничем не ограниченного пространства, ощущение воли («коны дикие» — традиционный символ воли в романтизме). Причастие «кипящих», относящееся к «студеным струям», означает «бурлящие», но выбор окончательного слова здесь продиктован эффектной выразительностью поэтического образа, возникающей вследствие ложнопоклоннического сочетания («студеных струй, кипящих под землей». — курсив мой. И.К.).

Поэтическое изображение Тавриды отличается лаконизмом и вместе с тем необходимой полнотой и пространственной объемностью. В «полуденной стране» земля омывается морем («волны», «воды»), в ней есть свой растительный («ясени», «древеса», «луга») и животный («ко-

ни дикие», «птицы») мир. В ней есть отдохновение человеку («путник с радостью от зноя отдыхает»), достижимое в согласии с природой («под говором древес, пустынных птиц и вод»). Мир батюшковской Тавриды целостен и гармоничен, диалектически соразмерен: он динамичен («стремятся») и покоен («отдыхает»), зноен и прохладен. Пространство его трехмерно: слова «небо» и «птицы» создают представление о высоте, «под землей» — о низе, а словосочетание «кони дикие стремятся» — о движении вдаль.

Описание Тавриды идеализировано и не имеет никакого отношения к реальному Крыму. Таврида Батюшкова — поэтическая греза, изображение воображаемого мира, и его словесные определения вызывают представления о противопоставленном ему мире «Пальмиры Севера», в котором нет того, что есть в Тавриде, — ни «волн кротких» (явно соптнесенных по контрасту с неспокойными, чреватыми наводнением волнами Невы и Финского залива), ни «Фебовых лучей», ни воли. В утверждении Тавриды как идеального мира ключевым становится эпитет к слову «небо» — «сладостное». «Этот эпитет [...] стал одним из признаков стиля элегического [...] романтизма 1800—1820-х годов. [...] Он стал обозначать всякое положительное отношение к миру...» ([2]; 61, 62). В семантическом плане картина Тавриды лишена как конкретно-географических крымских реалий, так и собственно древнегреческих примет и носит обобщенно-условный характер.

Условность мира «полуденной страны» подчеркивается ее названием — «Таврида», вместе с которым в элегию входят слова и образы преимущественно греческой античности. В то же время античное начало элегий становится и единственным конструктивным принципом: описание Тавриды опирается на мотивы античных буколик (простая безмятежная жизнь среди природы) и в целом является реминисценцией образа «золотого века». В связи с этим существенно модифицируется жанровая форма элегии — она приобретает черты идиллии ([3]; 87).

Опоэтизирован в элегии и отвергаемый мир «Пальмиры Севера». Перифразическое именование Петербурга (правда, чаще в другом варианте — «Северная Пальмира») — поэтизм, общепринятый в художественном обиходе начала XIX в. Однако в тексте Батюшкова (и именно из-за замены определения-прилагательного на определение-существительное) поэтизация Петербурга утрачивает свое обычное абсолютноположительное значение. Существительное, в отличие от прилагательного, выступает в данном словосочетании как самодостаточное слово, привнося в его семантику негативный оттенок, связанный с холодом, неуютностью. В результате перифраза приобретает ощущимую оксюмо-

ронность: красота как положительное начало диссонирует с холодом как началом отрицательным.

Преимущество Тавриды, заключающей в себе «последние дары Фортуны благосклонной», состоит, однако, не в них самих, а в том, что в глазах лирического субъекта эти дары «краше для любви». Любовь, таким образом, предстает как абсолютная ценность и в этом смысле — как критерий достоинства двух сопоставляемых миров. Все последующее словесное развитие элегии подчинено «пафосу страстного упоения любви» (В.Г. Белинский).

Ведущим мотивом здесь становится рефрен («ты») «со мной», который повторяется пять раз. Сначала в форме «ты со мной», затем через две строки в варианте «со мною(й)», причем трижды подряд он дан анафорически, в сильной метрической позиции. Создаваемое инерцией анафор эмоциональное напряжение достигает высшей точки при пятом повторении, которое идет сразу вслед за четвертым с категоричным и абсолютным «всегда».

«Всегда» в этом контексте (в любое время года, в любое время суток) становится лексическим знаком вечной любви, неподвластной течению времени, постоянной и неизменной. Само время, точнее его приметы, дано в элегии в своих атрибутивных признаках: «весна ли красная блистает средь полей», «лето знойное палит иссохши злаки», осень — это «шумящий дождь, седой туман и мраки», утро — восход солнца («ты со мной встречаешь солнца свет»), а день обычно связан с «трудом», «заботами», «обедом». Эта характерологическая определенность одновременно и реальна и условна, реальна в типологической точности временных примет, условна — в их безотносительности (мифологизация осени подчеркивает это).

Повторением притяжательного местоимения «твой» создается новая волна лирической эмоции. Она возникает сразу же после кульминации первого повтора («всегда со мной»). И здесь акцентируемое слово при последовательном повторении ставится в сильную стиховую позицию: в первом и втором случаях в стихах шестистопного ямба — после цезуры и перед ней, в третьем — в начале четырехстопной ямбической строчки. Наречие «всечасно» перекликается со словом «всегда» и имеет ту же поэтическую семантику вечного и неизменного. Венчая все предложение и стих одновременно, оно попадает под рифменное ударение и получает тем самым метрическое подтверждение своей категоричности.

Таким образом, во второй части элегии на первый план выдвигаются два новых семантических центра — «я» («со мной») и «ты» («твой»), лирический субъект и предмет его любовной страсти, отношения между

ду которыми (точнее отношения «я» к «ты») и составляют содержание этой половины текста. Их смысловое определение задано уже начальными словами элегии: «ты» для «я» — и «друг милый», и «ангел». «Их семантика не совсем однородна: обращения к возлюбленной типа «друг мой», «сердце мое», «ангел мой», «богиня» (особенно в поэтическом тексте с его тенденцией к семантизации формальных элементов) дают некоторые смысловые сдвиги в пределах общей синонимики. ««Друг мой» дает отношение равенства, близости, одинаковости «я» и «ты». /.../ «Ангел мой», «богиня» несут в себе семантику субстанционального неравенства «я» и «ты» и пространственной размежевности: «ты» выше «я» в общей модели мира» ([4]; 190). Эти различия отчетливо проступают при сопоставлении двух частей текста («таврической» и «любовной»), и прежде всего — через систему глаголов и личных местоимений.

В первой части множественное число местоимений («мы», «нас») и глаголов («сокроемся», «забудем») указывает на равенство, общность судьбы «ты» и «я», которые выступают как единый субъект («Мы там, отверженные роком, Равны несчастием, любовию равны»), и на совместность их действий. Во второй части «ты» и «я» предстают уже как отдельные субъекты («ты», «со мной», «я»), причем «ты» выступает как объект любовного поклонения «я». Их раздельность фиксируется соответственно разносубъектными глаголами единственного числа: «ты /.../ встречаешь /.../ делишь», «я вижу /.../ я слышу», «/моя/ рука в твоей покойится», «я ловлю». Здесь нужно заметить, что стоящее при этих глаголах дополнение «со мной» вовсе не означает совместности действия, «ты со мной встречаешь солнца свет» не тождественно по своей поэтической семантике выражению «мы встречаем».

Ведущим типом связи между «ты» и «я» становится тип, заложенный в обращении «ангел мой», однако полного замещения первоначальной схемы («друг милый») все же не происходит. Подтверждением этого служит как пространственная близость двух субъектов и возможность их прямого контакта, так и словосочетание «твой друг» в предпоследней строке, которое вряд ли (даже в контексте эротической концовки элегии) является только традиционным эвфемистическим обозначением любовника. Оно прямо соотнесено с обращением «друг милый», открывающим текст элегии, сама грамматическая форма которого (обращение к женщине со словом мужского рода), став лексико-семантическим знаком целой эпохи, знаменовала собой качественно новый тип отношений между мужчиной и женщиной, сложившийся в контексте культуры сентиментализма. Смысл этих отношений заключался в том, что чувство дружбы, уравнивая женщину с мужчиной, заставляло «видеть»

в ней «человека» ([5]; 270). Таким образом, с усилением эротического начала в элегии сохраняется и семантика формулы «друг милый», вследствие чего в поэтическом образе возлюбленной соединяются черты друга, ангела и любовницы.

Ее описание элегически условно и строится на устойчивых в любовной лирике того времени словесных формулах безотносительной красоты обобщенного характера («твои прелестны очи»). Показательно в этом плане использование одного цветового эпитета как для общего описания внешности («румяна и свежа, как роза полевая»), так и для выделения одной из ее деталей («дыханье сладострастно Румяных уст»), а также эмблематическое сравнение возлюбленной с розой, определение которой («полевая») несет в себе ту же философско-эстетическую семантику, что и «хижина простая», и «цветы и сельский огород».

Сопряжение трех аспектов образа с общей тенденцией движения от «любовницы» и «друга» к «ангелу» особенно явственно выявляется в концовке элегии (последние шесть стихов). Определяющим при этом становится нарастание эротики, создаваемое перифразистическим описанием поцелуя, с ключевым словом «сладострастно» в сильной позиции («я с жаждою ловлю дыханье сладострастно Румяных уст») и мотивом обнаженной груди («Летающий Зефир власы твои развеет И взору обнажит снегам подобну грудь»). Упоминание «летающего Зефира» в этом контексте наряду с функцией поэтизации и идеализации изображаемого активизирует греческий культ обнаженного тела. Слово же «снегам» в сравнении поэтически соотносится с «севером» в перифразе Петербурга, как бы воскрешая и делая ощутимым присутствие мира северной Пальмиры в эстетическом поле Тавриды.

В высшей своей точке картина «изящного сладострастия» (Белинский) сменяется описанием реакции на нее лирического субъекта, которая и становится поэтическим итогом элегии. Она передается динамикой глагольных форм, отражающей исключительный, божественный характер воздействия женской красоты («Твой друг не смеет и вздохнуть: Потупя взор, стоит, дивится и немеет»). Эротическое смыкается с сакральным: поэтически-чувственное созерцание Красоты оборачивается молитвенно-религиозным благоговением перед ней, признанием и принятием ее торжествующей силы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Стихотворение К. Батюшкова цит. по изд.: Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. (Серия «Литературные памятники»).
2. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.

3. Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.
4. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
5. Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М., 1987.

### Word and Image in K. Batyushkov's Elegy 'Tavrida'

The connection between a word and an image in Batyushkov's elegy 'Tavrida' is examined in this article. The structural-semantic analysis was carried out. Not only the peculiarity of poetic word use is investigated but the motivation of the word use provided by cultural-aesthetic context of the last quarter of the 18th century till the beginning of the 19th century. Several compositional centres were found in the text. Each centre has its own lexical-semantic field. The artistic semantics of the text as a unit is determined by interaction of the fields mentioned above.

'Palmira Severa' and 'Tavrida' are the compositional centres in the first part of the elegy. They form the system of two-elements lexical-semantic oppositions which are connected with the Rousseau's philosophy. 'Me' and 'you' — the lyric subject and the object of his love — are the compositional centres in the second part ('love part') of the elegy. The vocabulary used here reflects the relationships between the subject and the object. This vocabulary has a certain connection with the cultural-ideological ideas of the epoch.