

Александр Финкель

Опыт лингвистического анализа стихотворения Э. Багрицкого "Происхождение"

Studia Rossica Posnaniensia 20, 91-115

1988

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ОПЫТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА
СТИХОТВОРЕНИЯ Э. БАГРИЦКОГО *ПРОИСХОЖДЕНИЕ*¹

AN ATTEMPT AT A LINGUISTIC ANALYSIS OF
E. BAGRITSKI'S POEM *THE ORIGIN*

АЛЕКСАНДР ФИНКЕЛЬ

The article of Aleksandr Finkiel, who was a Professor of the University of Kharkov before he died, was prepared for publication by Sergiej Gindin. The author analysed the poetic origins of Bagritski's work. The poem is an illustration of psychic life, a peculiar autobiography of a poet, an expression of his fight with the heritage which attracts and at the same time repulses. The whole of the presented conflict takes place mainly on the plane of signs — linguistic signs and symbolic signs.

Александр Финкель, Харьковский университет им. М. Горького, Кафедра русского языка, пл. Дзержинского 4, Харьков, СССР.

II

1. Оценивая свое творчество, Багрицкий писал: „Мои стихи сложны, и меня даже упрекают в некоторой непонятности. Это происходит оттого, что я часто увлекаюсь сложными образами и сравнениями”².

Анализируемое стихотворение также принадлежит к числу тех, структура которых является достаточно сложной и которые можно упрекнуть в некоторой непонятности. Но сложность эта — как здесь, так и в других виновных в этом стихотворениях Багрицкого, — и не начинается с образов и сравнений, и не ограничивается ими, так что объяснение Багрицкого является неполным. Сложность образов и сравнений является производной от сложности замысла и направлена на его выявление, осложняя вместе с тем и самый замысел. Что касается анализируемого стихотворения, то тема его, конечно же, зна-

¹ Статья публикуется по машинописи, любезно предоставленной Анной Павловной Финкель. При публикации опущен раздел I, в основном состоящий из пространных цитат из работ о Багрицком, поскольку, по собственному признанию А. М. Финкеля, высказывания о *Происхождении* „весьма однообразны, а трактовка... имеет характер простой и прямолинейный”. Унифицирована подача примеров и ссылок, все цитаты из *Происхождения* даются по изданию Большой серии „Библиотеки поэта”: Э. Г. Багрицкий, *Стихотворения и поэмы*, Москва—Ленинград 1964, с. 106 - 108.

² „Пионер” 1933, № 15, с. 12.

чительно сложнее, чем это обычно трактуется, и вовсе не так прямолинейна, как ответы Колобка из народной сказки: „Я от дедушки ушел, я от бабушки ушел”. Это не просто уход из „застойного, ущербного, мелкособственнического мира гетто”, тем более не просто показ детства поэта и даже не „происхождение романтизма Багрицкого как результат отрицания душного мира частной собственности и мещанства”, из которого „рвется поэт, пренебрегая проклятиями, несущимися вдогонку” и „пуская в ход оружие иронии”³, — все это было для героя сложнее и трагичнее. Стихотворение повествует не о внешних событиях, а раскрывает историю ухода и превращения ребенка-поэта в изгоя как историю развития и борьбы, как столкновение мира внешнего с миром души поэта и в то же время как столкновение двух миров в душе самого поэта. Поэт не сразу, не сам, не по своей воле уходит из ставшего для него невыносимым мира, а этот мир изгоняет поэта. Но прежде чем в конце концов изгнать его, этот мир долго борется за него против него же. Борется и герой — прежде всего с самим собой, со своими представлениями, привычками, восприятиями, со всем унаследованным и приобретенным, а вместе с тем и с миром, который воспитывал его на свой лад и внушал ему все это. Решение уйти и воля свершить свое решение пришли не сразу и не легко. Вот эта сложная напряженная борьба, борьба на два фронта — сременительным миром вовне и с корнями его внутри, с трудом давшееся освобождение и вынужденный уход — это и есть тема *Происхождения*.

2. Большая и сложная лирическая тема не может быть реализована без соответствующей разработки, логической и эмоциональной. Такая разработка присуща и *Происхождению*. Чрезвычайная осложненность содержания, трудная и изысканная разработка эмоционально-смысловая сочетается в нем с очень стройной и строгой разработкой композиционной, чем стихотворение Багрицкого напоминает музыкальное произведение. Это проявляется и в строгой размерности и пропорциональности его частей, и в том, что логика его — это не только логика мыслей, но и логика эмоций, и во взаимоотношении образов, в повторяемости мотивов, в ритме, в интонации.

Стихотворение — по авторскому членению — состоит из 73 стихов⁴ и разбивается на три почти абсолютно равные части. Такое деление проистекает из внутреннего развития темы: первая часть (стихи 1 - 24) рисует раннее детство поэта (условно ее и можно назвать „Детство”); вторая часть (стихи 25 - 50) показывает внутреннее его отчуждение и раздумья по этому поводу; третья (стихи 51 - 73) говорит о его уходе (ее можно назвать „Разрыв” или „Отлучение”). Так же стройно развивается каждая часть внутри себя.

Мы не будем пока ни расшифровывать поэтических образов, ни выяснять,

³ И. Л. Гринберг, *Эдуард Багрицкий*. В кн.: Э. Багрицкий, Стихи и поэмы, Москва 1956, с. 27.

⁴ Имеются в виду графические строки — С. Г.

какими средствами достигнута поэтическая выразительность стихотворения, а попытаемся лишь представить развитие темы в наиболее доступном, так сказать, внешнем ее содержании, прибегая к наиболее элементарному методу познания произведения искусства — пересказу его, приблизительному переводу на язык обывденной речи. Это далеко еще не познание поэтического произведения, но без этого первичного этапа нельзя приступить к следующему — анализу специальному, к выяснению того, что именно делает словесное произведение поэтическим, во всей его конкретности и индивидуальности.

3. Начинается первая часть даже не с детства героя, а с периода более раннего, никакой реальной памяти недоступного, но доступного памяти поэтического воображения — с вхождения в мир, т.е., просто говоря, с зачатия. В эти внереалистические „воспоминания” вторгаются первые ноты действительности — две контрастирующие, даже антагонистические линии развития жизни героя, две переплетающиеся и враждебные одна другой темы стихотворения: одна — мечтательность, стремление к неземному, погоня за недостижимой красотой, и вторая — конкретная действительность быта, обступившего поэта уже с колыбели. Детская мечта исчезла, выскользнула из рук, обманула уже в самом раннем младенчестве („я к ней тянулся, но, сквозь пальцы рея, она рванулась”), и весь детский мир отдан в руки трезвой реальности. Так намечается и уже здесь конкретизируется тема конфликта с окружающей средой.

Первая из этих тем раскрывается в стихах 12 - 14: „стучал сазан в оконное стекло” и т.д. Это, конечно, не мир реальности, а мир поэтического воображения, и с точки зрения трезвой реальности это чудовищность и кошмар, это „все навыворот, все как не надо”, и с этим ведется жестокая борьба, на которую мобилизованы и религия, и быт, и традиции, и обряды, что и изложено в стихах 16 - 19.

Но и самое дорогое для ребенка: семья, и самые близкие и родные ему люди — отец и мать, и самое интимное, с детства окружающее всякого человека — родная народная культура, — и они на стороне противников, и они осуждают его, прозревая в нем отступника, зреющего отщепенца, еще не ушедшего, но готового от них уйти.

Конфликт растет не только потому, что „ржавые евреи” активно ополчились против поэтического мира „навыворот”, но и потому, что перед окружающей его обстановкой герой сам чувствует себя несколько виновным, ибо подозрения эти обоснованы. Позднее он будет проклят и изгнан, но пока недовольство им выражается глухо, на него не кричат, а только „бормочут”, т.е. говорят невнятно, но в этой невнятице он слышит „подлец, подлец”.

4. Вслед за этим, со стиха 25, начинается новая тема — тема размышления о своем отношении к миру, тема раздумий, она же — тема отчуждения. Борьба между мечтой и действительностью приобретает здесь иную трактовку — как борьба внутренняя, как борьба двух прав — своей, поэтической, и той, ко-

торуую внушали ему его родители и учителя. Но у героя нет веры ни в одну из них, и он не верит ни в текучий мир поэтической мечты, ни в мнимую прочность ржавых евреев. Ничто в этом мире его не прельщает, не связывает с ним. Любовь к женщине невозможна, ибо женщины в нем грязны, уродливы, отвратительны. Любовь к родителям невозможна, ибо родители отталкивают его, косны, чужды, враждебны.

Разрешение всего этого и показано в части третьей — от стиха 51 и до конца. Хотя она начинается с возгласа „Дверь! Настежь дверь!”, но тема ее сложнее, чем просто разрыв и уход из душной хатенки на свежий воздух: ведь и снаружи такая же грязь, духота и мерзость, как и внутри; и обглоданная листва деревьев, и отражающийся в грязной луже месяц, и неизвестно откуда взявшийся грач — все это объединяется с окружающей обстановкой и так же агрессивно и враждебно, как и они. И объединившись, они нападают на поэта, проклиная его, отлучают от себя.

Только теперь герой порывает окончательно со всем тем миром, где он родился и вырос, который и дорог, и противен ему. Поэтому последние слова его полны решимости и горечи, а молодцкое „Наплевать!” скрывает за своей решительностью большую душевную боль, ибо уход его не добровольный, а вынужденный. И в то же время уход — большая победа поэта, победа и над скружающей действительностью, и над собой, даже если этот уход был изгнанием.

Мечта и насилие над ней, познание и невсрие, отвращение и любовь, затхлый мир и мир, „открытый настезь бешенству ветров”, — в этом поэт усматривает корни своего творчества, свое „происхождение”. „Мир ловил меня, но не поймал” — эти слова Г. С. Сковороды мог бы повторить о себе и лирический герой „Происхождения”, ибо в этом и заключается то содержание, внутренней логике и развитию которого подчинены все образные и языковые средства стихотворения.

Однако поэтическое выражение всего этого у Багрицкого чрезвычайно осложнено и текстом, а еще более подтекстом произведения.

5. Проистекает эта сложность прежде всего из того, что тема эта разработана на материале, для русской литературы необычном и непривычном, и именно, на материале еврейском. Использованного некоторыми критиками слова „гетто” здесь недостаточно, ибо гетто — это понятие юридически-бытовое, административно-территориальное, даже если употребляют его в переносном значении. Ловивший же поэта мир — это мир еврейской культуры, еврейского патриархального быта со всеми его привычками, традициями, канонами, представлениями, милыми герою и отвратительными, привлекательными и отталкивающими. В этом находит свое объяснение вся разработка темы — как идейная, так и образно-эмоциональная, отсюда своеобразие стихотворения, его трудность и непривычность. Язык, как известно, есть форма национальной культуры, и это распространяется и на язык поэтический. Однако

никакой язык никогда не ограничен только содержанием своей национальной культуры, а свободен вобрать в себя и передать содержание любой иной культуры (какой именно, зависит от причин социально-исторических, т.е. внеязыковых), не только не теряя при этом своей национальной самобытности и выразительности, а, наоборот, обогащая и усиливая свою семантику, свою образность и содержательность. Особенностью поэтического языка *Происхождения* является в числе прочего и то, что он, будучи русским, будучи формой русской национальной культуры, вместил в себя и кое-что из содержания культуры еврейской. В семантику русской речи, в систему русского поэтического языка с его привычными смысловыми связями вплетаются ассоциации и представления, идущие из иной языковой системы, от иной линии связей — из еврейских народных песен, ветхозаветных воспоминаний, рассказов и картинок женского Пятикнижия⁵, современных религиозных обрядов, народного рисунка и орнаментики — и отсюда специфическое звучание *Происхождения*. В словесном художественном произведении, по самой его сути, именно потому, что оно словесное, инокультурная тема звучит не так, как в музыке или живописи, ибо сплетение разных ассоциативно-образных, т.е. национально-культурных систем в поэзии ощущается, пожалуй, явственней, чем в иных видах искусства. Поэтому не все сказал Беспалов, когда отмечал, что „образы Багрицкого отнесены не к предмету, объекту, а к чувству, эмоции, владеющим поэтом”⁶. Как ни тонко это наблюдение, но принимать его безоговорочно нельзя: поэзия не музыка, и образы поэта всегда отнесены и к эмоциям, и к мыслям. Багрицкий — поэт весьма эмоциональный, но он поэт мыслящий, и никогда — а в *Происхождении* особенно — он не утаивал тех объектов, к которым отнесены его образы, и объекты эти нужно знать и понимать.

Отсюда и проистекает тот колоссальной емкости смысловой подтекст, который таится в *Происхождении*, усложняя и без того сложную его семантику. Проявляется он не только в значении и содержании слов, но и в системе образов, и в синтаксисе, а иногда даже в звучании стихотворения. Вот почему, анализируя стихотворение, мы отказываемся от разбивки на принятые в языкознании разделы (лексика, семантика и т.д.), считая более выразительным анализ синтетический, призванный этот подтекст раскрыть.

III

1. Уже первые строки стихотворения, выбор поэтом слов, их семантика и эмоциональная окраска создают несколько необычный, беспокойный тон. Как следует понимать слова: *Я не запомнил, на каком ночлеге Пробрал меня*

⁵ В конце XVI века был сделан на язык идиш беллетристический парафраз Пятикнижия под названием „Цэно урэно”; книга эта стала популярнейшим народным чтением, особенно среди женщин.

⁶ И. М. Беспалов, *Статьи о литературе*, Москва 1959, с. 186.

грядущей жизни зуд? Постоянное местожительство людей *ночлегом* не называется. *Ночлег* — это „место для ночного сна, для проведения ночи (не у себя дома)” или „то же, что *ночевка*”, т.е. „остановка на ночь для сна, отдыха”⁷.

Таким образом, за этим словом кроется, что уже самое зачатие героя, возможность его появления на свет к „грядущей жизни” было чем-то случайным, совершенным на какой-то остановке в пути, без любви, без заботы, без мысли о будущем. В каком-то отношении эти строчки перекликаются со стихами Маяковского: „В какой ночи, бредовой, недужной, какими Голиафами я зачат — такой большой и такой ненужный?” (*Себе, любимому*).

Но у Маяковского это звучит трагически, у Багрицкого же трагизма пока нет. У него это скорее информация, быть может, грустное раздумье, пожалуй, легкое пренебрежение, но не больше. Еще заметней это проявляется во 2-й строке: назвать начинающуюся жизнь *зудом*, охарактеризовать ощущение пробуждающейся жизни словами *пробрал меня грядущей жизни зуд* — это означает оценить ее не слишком высоко и не слишком почтительно, ибо зуд и в прямом и в переносном значении — ощущение неприятное, а слово *зуд* окрашено в тона пренебрежительные. Отрицательную эмоциональную окраску имеет и глагол *пробрать*. Хотя означает он „пронять, прохватить, полностью овладеть”, но показательно, что входит он в такие сочетания, как *пробрала дрожь, пробрал стыд, пробрал страх*, т.е. для выражения ощущений неприятных; да и само слово это, по характеристике словарей, относится к сфере фамильярно-разговорной⁸.

Этот небрежный тон поддерживается и повествовательным ритмом этих строк, и их обычным, прозаическим синтаксисом.

2. Но вхождение человека в мир — это не только судьба человека, но в какой-то степени и судьба мира: это — новое его восприятие, это — его функция служить еще одной жизни, это — его возможность обогатить, развить, развернуть еще одну душу; и мир с рождением человека утрачивает свое безразличие, свое обычно плавное течение: из мира в себе он становится миром для человека. В стихотворении это воплощено в динамических образах: (3) *Качнулся мир*. (4) *Звезда споткнулась в беге* (5) *И заплескалась в голубом тазу*.

Так мир становится осязаемым и доступным для восприятия. Но воспринимает его ребенок; поэтому голубое небо с мерцающей в нем звездой получило детское воплощение и наименование — *голубой таз, в котором звезда плещется* — образ, оправданный детским восприятием⁹.

⁷ См. *Словарь современного русского литературного языка* (далее: ССРЛЯ), т. 7, Москва — Ленинград 1958, стб. 1428, 1426.

⁸ См. *Толковый словарь русского языка* под ред. Д. Н. Ушакова и *Словарь русского языка АН СССР* (далее СРЯ).

⁹ Трудно согласиться с выраженным в академической *Истории русской советской литературы* (т. I, Москва 1960, с. 411 - 412) мнением, что здесь проявилась любовь Багрицкого изображать мир в перевернутом виде и опускать небесные светила в воду. Если эта „любовь”

Это детское восприятие получает тут же дальнейшее развитие в чрезвычайно емком, появившемся в результате сложных семантических ходов образе *краснобокого язя*. Поскольку звезда плещется в тазу — хотя и метафорическом, — она превращается в жительницу воды — рыбу; но для детского восприятия рыбка эта не простая, а золотая; так возникает образ „краснобокого язя” — сочетание сказочной детской золотой рыбки с реальными рыбами, любителем и знатоком которых был взрослый поэт Эдуард Багрицкий. Но рыба-звезда, мечта, к которой тянется ребенок, не дается ребенку в руки, она ускользает от него, дразнит его, „сквозь пальцы рея, она рванулась”. Детское восприятие и детское поведение получили очень сложное и специфическое для Багрицкого оформление через излюбленный им (не только в плане поэтическом) образ рыбы.

Но и в этом необычном рассказе об обычном поведении ребенка звучит все та же тема конфликта с миром.

3. Мир, бывший уже, казалось, в руках, рванулся и исчез, мечта не осуществилась, и осталась грубая реальность: (8) *Над колыбелью ржавые евреи* (9) *Косых бород скрестили лезвия*.

Замечательны здесь прежде всего движения ритма и интонации. Предшествующие строки 3 - 7 даны в синкопированном ритме, в коротких фразах, с резкими паузами (особенно перед приложением *краснобокий язь*). Но сразу же после приложения, без какого-либо союза, без внешне выраженного перехода логического и грамматического, в совершенно ином ритме даны строки 8 - 9, одно цельное простое распространенное предложение. Интонация его имеет спокойный информационный характер, порядок слов приближается к прозаическому. Это предложение как бы разрешает все предыдущие темы, но разрешает в таком неожиданном плане, что одновременно является прелюдией к развитию всех последующих тем.

Неожиданность проявляется прежде всего в том, что в повествовательные спокойные интонации вложено очень сложное и тревожное содержание и еще более сложные и многозначные образы. Здесь впервые начинает звучать та еврейская тема, которая окрашивает *Происхождение* в его специфические тона. Возникшие над колыбелью „евреи” — это образ одновременно и натуралистический, и символический. Это не просто взрослые люди, окружающие ребенка, а люди весьма конкретные, до предела специфические. Этой конкретностью преодолевается бесплотная схематичность противопоставления мечты и реальности вообще, и реальность представлена весьма реалистично. Реальный мир, вставший над колыбелью ребенка, это мир еврейской черты оседлости со всей его национальной и социальной конкретностью, мир, опре-

не имеет художественного обоснования, то она носит характер по меньшей мере странный. К счастью, от таких подозрений поэт свободен, ибо здесь не какая-то бессмысленная страсть к непонятным картинам, а художественно оправданный образ.

деливший для поэта и лексику, и семантику, и образы анализируемого стихотворения.

Может быть, эти *евреи* — родители, может быть, все взрослые вообще (скорее второе), но все они *ржавые*. Эпитет этот настолько для поэта важен, что он повторен и позднее, в стихе 49. Какое же содержание вкладывает в него поэт?

Слово это вообще многозначно. *Словарь русского языка АН СССР* указывает три значения: 1) 'покрытый ржавчиной', 2) 'бурого цвета и с характерным привкусом' (о воде), 3) 'красно-бурый, цвета ржавчины' (т. 3, Москва 1959, с. 948). Второе из этих значений, как специальное, естественно, отпадает. Но на остающиеся прямые значения могут наслаиваться еще и переносные, в результате чего и образуется сложная многозначность. Багрицкий употребляет это слово в нескольких значениях сразу.

Ржавые может означать, конечно, цвет — „рыжие”; однако вряд ли поэт хотел сказать, что все окружавшие его в детстве евреи были рыжими, так что такое понимание было бы до наивности ошибочным. И тем не менее совершенно исключить это значение было бы также неправильно. Оно не отпадает, но содержание и направление его не столь просты. Идет этот образ (*рыжие*) от Библии, от истории Исава и Иакова. Буйный и грубый охотник Исав родился рыжим, и поэтому *рыжий* символизирует сильного и грубого человека. Поэту и пророчил Хулио Хуренито: „Вы увидите еще его (младенца) дикие глаза, рыжие волосики и крепкие, как сталь, ручки”¹⁰, — это тоже образ будущего Исава. *Ржавые* (*рыжие*) *евреи* — это и есть Исава, грубияны, насильники, и они, а не Иаковы стояли над колыбелью младенца. Но *ржавые* — это в то же время „покрытые ржавчиной”, то есть заржавевшие, устаревшие, когда-то чем-то бывшие, но ставшие уже негодными, для молодого и нового ненужные и вредные. Но они к тому же и опасные. У них есть оружие, тоже, возможно, ржавое, но все же грозное — это *лезвия косых бород*. Но так как *скрестить лезвия* означает 'вступить в бой, в поединок', то обладающие лезвием косые бороды столь же опасны, как кривые (косые) сабли. За внешним геометрическим образом перекрещенных косых бород, образом, навеянным, возможно, картинами Марка Шагала и постановками Соломона Михоэлса, стоит образ смысловой — грубых агрессивных людей, готовых силой отстоять свое, вырвать поэта у поэтического мира. Объект боя — он, лирический герой. Как бы предвидя, опасаясь, что из младенца может вырасти еще один „мечтатель гетто” (название книги английского писателя И. Зангвилья о талантливых выходцах гетто), ржавые евреи начинают бой за него уже „над колыбелью”. Но бой за него — это прежде всего бой с ним, против него, против его мечтательности, против поэтической непрактичности, за позитивную реаль-

¹⁰ И. Г. Эренбург, *Собрание сочинений*, т. 1, Москва 1962, с. 88. Разрядка А. М. Финкеля — С. Г.

ность, единственно, по их представлениям, нужную и важную. Их приговор решителен и непререкаем: (10) *И все навыворот*. (11) *Все как не надо*. Поэтическое восприятие мира и есть для них мир навыворот, то, чего „не надо”. Поэтому и начинаются эти строки с соединительного *и*, имеющего здесь значение результативное: „И сразу все стало навыворот”. Первая схватка лезвий косых бород с ребенком, тянущимся за звездой, проявляется в грубом и решительном отрицании ими его права на свое видение мира. Поэтому их решительное и категорическое осуждение дано в форме двух кратких обрубленных нераспространенных предложений.

4. Но каким чудесным был этот мир „навыворот”, знает только герой-ребенок, и последующие четыре предложения — это как бы несобственная прямая речь вспоминающего свое детство поэта: *Стучал сазан в оконное стекло; Конь щebetал; в ладони ястреб падал; Плясало дерево*.

За кажущимися нелепостями скрывается большое и глубокое поэтическое содержание. Реальное превращено здесь в ирреальное, но в радостное и цветистое. Сазан, стучающий в оконное стекло, превращает мир в огромный аквариум, в тот рыбий мир, любовь к которому поэт сохранил до конца дней своих и который для него никогда не был символом мрачности и тяжести. Грубое в жизни ржание коня превращается в легкое и звонкое щebetание. Недвижное дерево пускается в пляс. Весь мир — в образе ястреба — сам падает в ладони поэта, сам дается ему в руки. Пусть это алогизмы, но эти алогизмы утверждают прелесть мира и слияние поэта с ним. Пусть этот воображаемый мир нереален и смещен в плоскость фантастики, — он все же не „подчеркнутое определение ненормальности, неприемлемости описываемой обстановки”, не „выражение протеста человека, рвущегося из душной среды”, как толкует эти образ И. М. Беспалов; да и образы эти вовсе не неясные, не кошмарные, не чудовищные, как их характеризует И. Л. Гринберг. Наоборот, мир, представляющийся мечтателю-мальчику в этих образах, такой же жизнерадостный, так же „встает огромной птицей” (и рыбой, и зверем), так же „свищет, щелкает, звенит”, как и мир веселого Диделя в стихотворении *Птицелов*.

Поэтический принцип превращения реального в ирреальное здесь у Баргицкого опирается и на Гоголя (вспомним, например, коней, превратившихся „в одни вытянутые линии, летящие по воздуху” или же „вместо двух — четыре глаза”, „усы на лбу” — все из *Мертвых душ*), и на имажинистов (вспомним есенинский „клен на одной ноге”), и на живопись Марка Шагала. Необычны здесь сочетания слов, но самые слова употреблены в прямых значениях, и лексика этих строк простая, бытовая. Так же обыденна и интонация этих строк, интонация перечисления. Сочетание простоты материала и усложненности его функционирования и создают красоту этих строк.

Разрешается все это итоговой строчкой 15 с резюмирующей интонацией: *И детство шло*. Резюмирующее значение имеет здесь и союз *и*. Если бы предшествующие строки были действительно гротеском, отрицанием окружающей

поэта обстановки, то союз и был бы здесь неуместен; следовало бы употребить уступительно-противительный союз *а*. Но в том-то и дело, что Багрицкий ничего здесь ничёму не противопоставляет; союз *и* здесь значит „вот таким было” или „вот так шло мое детство”.

5. На это богатое, образное, живописное, фантастическое и красивое детство обрушились ржавые евреи, и новая тема врывается без всякого перехода, *ex abrupto*. Она является продолжением противопоставления, начатого раньше, но синтаксически или композиционно это противопоставление никак не показано. Это стихи 16 - 19: *Его опресноками иссушали. Его свечой пытались обмануть. К нему в упор придвинули скрижали, Врата, которые не распахнуть*. Если строки 12 - 14 живописали детскую мечту, живой и веселый мир будущего поэта, то в строках 16 - 19 показан тот реальный мир, при помощи которого пытались подавить мир воображаемый. Это и есть оружие ржавых евреев, это и есть лезвия косых бород, которые они скрестили в поединке с будущим отступником. Здесь начало той войны, которая затем будет описана и в последующих строчках, не менее острых и, при всей своей обобщенности, чрезвычайно конкретных. Своеобразие поэтического мышления Багрицкого, как мы уже отмечали, проявляется здесь в том, что он не просто противопоставляет мир мечты миру реальности — это противопоставление является чуть ли не поэтическим общим местом, — а в чрезвычайной конкретности и специфичности этого противопоставления. Старая тема получает здесь новое звучание и осложняется еврейской темой, еврейскими образами, новым планом противопоставления. То, что раньше звучало глухо, лишь было намеком (*ржавые евреи*), теперь получает полную разработку, притом чрезвычайно сложную и многосмысленную.

Фантастика строк 12 - 14 при всей своей внешней алогичности рисовала мир и природу как природу общечеловеческую, широкую, свободную, всем равно открытую, не связанную никакими национальными, религиозными, бытовыми и тому подобными рамками; в этом была и ее радость, и радость детства поэта. Но в этой всечеловечности и усмотрели ржавые евреи грядущую опасность, отход мечтателя от своего рода-племени, от еврейства, и выставили против него весь арсенал своего еврейского оружия, причем не обороняясь, а нападая. Живое полнокровное детство иссушается опресноками, т.е. мацой, сухими пресными лепешками из неквашенного теста, которые строгий ритуал предписывает употреблять вместо хлеба в дни праздника Пасхи. Но сухие опресноки активизировались, стали орудием иссушения ребенка, стали символом и эталоном: ребенок должен стать таким же сухим, как опреснок. Образ опреснока, связанный с праздником Пасхи, вызывает представление о всей системе еврейской религии с ее бесчисленными строгостями и запретами, выступая в качестве ее представителя. Так обыкновенная синецдоха (*опреснок* вместо религия) становится символом страшного насилия над детской душой.

Но это насилие совершается не только при посредстве сухих предписаний

строгого закона, но и путями опозитивирования их, т.е. путями эстетическими, при посредстве умиротворяющей лжи, стремящейся показать, что эта тюрьма прекрасна. Это воплощено в образе *свечи*, образе, несравненно более богатом содержанием и ассоциациями бытовыми и поэтическими, чем образ *опресноков*.

„Благословением свечи”, молитвой над свечами встречает еврейская женщина наступление субботы, принцессы-субботы, царицы-субботы, и это благословение свечи в еврейском быту давно стало символом высокого значения. Тема субботнего блаженства повторяется много раз в еврейских народных песнях; субботу воспел Генрих Гейне в своих поэмах *Принцесса Шабаиш* и *Иегуда бен Галеви*, для субботнего песнопения он находит такие слова, как „брачный гимн синагогальный, гимн субботний Гименю, строй ликующих мелодий” (*Иегуда бен Галеви*). Образ субботы еще наглядней и олицетворенней повторил Багрицкий в *Последней ночи*: „И в окнах была видна Суббота в пурпуровом парике, Идущая со свечой”¹¹.

Вот всей этой томностью, великолепием, умиленностью, красотой его и „пытались обмануть”, но все это решетка, за которой сидит жаждущий воли еврейский мальчик.

6. И отсюда новый образ, еще более мощный и более трагический — *скрижалы*, образ, в котором слияние содержания и выражения достигло максимума. Это те каменные скрижалы завета, на которых были начертаны десять заповедей Моисеевых — основа всей еврейской религии. Среди этих заповедей есть и заповедь четвертая — „Помни день субботний”; через нее образ скрижалей связывается с образом субботней свечи как две части одного целого. Вместе с тем образ скрижалей вызывает и развивает ряд новых тем.

Еврейская религия (как, впрочем, и любая другая), ее предписания и правила — это в основном система запрещений, совокупность ограничений, „забор вокруг Горы” (выражение одного из древних законоучителей), и преступить их нельзя, ибо ими поддерживается целостность еврейства, ими определяется и быт, и поведение. Прогрессивная еврейская молодежь издавна боролась за религиозное раскрепощение, за то, чтобы „распахнуть врата гетто”. В поэтических воспоминаниях Багрицкого скрижалы выступают как символический образ запретов, как поставленный ржавыми евреями забор, за который не пройти¹².

¹¹ Еврейские женщины после замужества не имели права показывать своих волос и ходили в париках. Таким образом, *Суббота в пурпуровом парике* — это еврейская женщина-мать над субботней свечой.

¹² До одесского юноши начала XX века эта борьба могла дойти в ослабленном виде, как некоторые воспоминания. Но автобиографичность лирического стихотворения отнюдь не такова, как автобиографичность мемуаров, и в стихотворении вполне оправданы и образы минувшего, тем более когда они выполняют функции художественно-экспрессивные. Не лишено, кстати, интереса, что в большинстве своем заповеди сформулированы как запрещения: не укради, не убий и т. д.

Но *скрижали* — это не только метафорические врата по их функциональному признаку. Поэтическое мышление Багрицкого, часто идущее по пути зрительных ассоциаций (недаром Багрицкий собирался одно время поступить в художественное училище), использует и здесь зрительный образ: по своему внешнему виду скрижали, как их обычно изображают, имеют вид тяжелых двустворчатых ворот. Поэтому-то они *врата*, придвинутые в упор, наглухо отгораживающие мир гетто от мира живого и светлого, и их не распахнуть.

Вот это все и есть оружие узкого националистического мира гетто, с которым оно выступало на бой против свободного прекрасного мира поэта. Оружие это не только названо — оно показано в действии, и здесь опять поэтический язык — но уже в синтаксисе — Багрицкого достигает высокого мастерства. Обращает на себя внимание параллельное построение трех предложений как предложений неопределенно-личных. По характеристике академической *Грамматики русского языка* „неопределенно-личные предложения употребляются в тех случаях, когда в предложении подчеркивается важность личного, но обобщенного действия, поступка безотносительно к точному обозначению действующих лиц”¹³. Такой структурой предложения Багрицкий достигает того, что три параллельных сказуемых как бы подчеркивают агрессивность, наступательность предпринятых против него действий, причем, поскольку деятели известны, акцентируются самые действия.

7. Вслед за этим сложносочиненным предложением следует продолжение его, но в уже ином построении — не параллелизм сказуемых, а параллелизм однородных подлежащих, сведенных в обобщающее слово с общим сказуемым, с повторением эпитетов, с повторениями интонационными, с повторением заключительного слова, с повторением тематическим: (20) *Еврейские павлины на обивке*, (21) *Еврейские скисающие сливки*, (22) *Костыль отца и матери чепец* — (23) *Все бормотало мне*: (24) — *Подлец! Подлец!* Наряду с религией, ритуалом, законом против поэта выступает и быт в конкретном воплощении еврейской домашней обстановки, и мотивы еврейского искусства в образах еврейской местечковой среды, и даже весьма индивидуальные мелкие детали¹⁴.

Павлины — один из наиболее распространенных и наиболее любимых образов еврейского народного искусства, часто используемый и в орнаментике и в вышивках, и в народной поэзии, и у писателей и поэтов (можно напомнить и народные песни, и стихи Бялика, и повесть З. Сегаловича *Золотые павлины*, и стихи Маркиша — *Ты — золотая павя*, и многое другое) — это образ и фольклорный, и в то же время бытовой, реалистический. Но тут же рядом иной образ — может быть, еще более бытовой, но символический — *еврейские*

¹³ *Грамматика русского языка*, т. 2, ч. 2, Москва 1954, с. 5.

¹⁴ Как вспоминает Ю. Олеша, Вагрицкий „жил на Ремесленной улице, в затхлой еврейской квартире, с громадными комодами среди темных углов” — Ю. К. Олеша, *Избранные сочинения*, Москва 1956, с. 396.

скисающие сливки: вся жизнь такая душная, что даже сливки скисают. Затем идут образы, по всей видимости, не символические, а весьма индивидуаль-но-реалистические: возможно, что отец Багрицкого действительно пользовался костылем, а мать, как и положено еврейской замужней женщине, действительно носила чепец. Слияние реалий и символов чрезвычайно конкретизирует все эти образы и делает их живыми и осязаемыми: *евреи* вообще превращаются в родителей (это повторяется вновь в стихах 46 и 49), детство вообще сталкивается с очень конкретной своей домашней обстановкой, быт вообще конкретизируется в *павлинах, сливках, костыле и чепце* — и все это противостоит радостным детским мечтам, ополчается на сказочные образы ребенка — стучащего в окно сазана и щебечущего коня, ворчит, брюзжит, бранит его, бормочет: „подлец, подлец”.

Так гармонически увязаны между собой образная система, лексика, семантика, синтаксис и внутренний смысл этой темы — темы детства, в котором отчуждение только начинается, чтобы затем разрастись и обостриться.

8. Непосредственно за этим, как уже было сказано, начинается новая тема — тема размышления о своем отношении к миру, тема резкого отчуждения. С предыдущим она связана противопоставлением дня, загроможденного бытом и людьми, и ночи, когда человек остается наедине с собой. Внешне это осуществляется использованием присоединительного союза *и*, а еще больше повторением образов, раскрывающих и продолжающих сказанное раньше — *И только ночью, только на подушке мой мир не рассекала борода*.

Это все та же *борода* из стиха 9-го, косая борода-лезвие, борода-оружие, и здесь уже отчетливо видна именно эта ее функция (в стихе 9 на это лишь намекало слово *лезвия*). Но все же весь этот стих остается многозначным, допускающим различное толкование и понимание.

Какое из двух слов в сочетании *мой мир* акцентировано? Второе, при котором эти слова означают „мое существование” или же первое, что означает „мир моей мечты”, „мир, видимый только мне, только мой, другим чуждый и недоступный”? Мы склоняемся ко второму пониманию этих слов, ибо они и подтверждают, что у поэта свой особый мир, тот, в котором сазан стучит в окно, а дерево пляшет, в котором — лишь по оценке ржавых евреев, но вовсе не для самого поэта — „все навыворот” и который в ночном одиночестве раскрывается в новых образах и представлениях.

Многозначенно и слово *рассекала*. Значит ли оно, что косые бороды как бы разделяли бытие на две части — внешнюю, явную (для других) и скрытую, тайную (для себя), или же что они своими лезвиями разрезали поэтический мир на части, нанося ему раны, производя над ним живосечение? Глагол *рассекать* имеет все эти значения, а поэтический язык может передавать несколько значений сразу, не обязательно исключая „лишние” значения во имя одного „необходимого”. Понимая слова *мой мир* как „мир моей мечты”, мы и слова *не рассекала* понимаем как „не кромсала”, то есть что только

наедине с собой поэт ощущал себя поэтом, свободным от чужого и враждебного вмешательства.

И вот начинается превращение жалкого нищенского быта и мелких его реалий в могучие силы поэзии: (27) *И медленно, как медные полушки*, (28) *Из крана в кухне падала вода*. (29) *Сворачивалась. Набегала тучей*. (30) *Струистое точила лезвие...*

Неисправный кран на кухне, не имеющие никакой ценности капли падающей из него воды, их равномерный металлический стук — это и есть нищенские реалии жалкого быта. Но в мире поэта, в мире, не рассекаемом бордой, эти мелкие капли сворачиваются, т.е. сгущаются в облака, превращаются в тучу. Но *туча* — это густое дождевое облако, грозное, часто производящее очищение душевой, спертой атмосферы, так капли падающей из крана воды превращаются в стихию, набегают и разрешаются очистительным ливнем, „точат струистое лезвие”. В этой последней строке все слова многозначны и многосмысленны, они как бы аккумулируют изложенное только что движение поэтической мысли и создают сложную и богатую образность.

Многозначность слова *точить* вытекает из наличия в русском языке омонимической пары: одно *точить* означает ‘источать жидкость’ — это и есть реальное действие водопроводного крана; другое *точить* означает ‘оттачивать’, ‘заострять’. Это каламбурное объединение значений двух омонимических слов в одном слове не только не комично, а наоборот — грозно и многозначительно: капающая вода усиливается, становится струей, превращается в оттачиваемое лезвие и противопоставляется иному лезвию — лезвию косых бород. Это противопоставление продолжается и в эпитете, также двозначном: если лезвие косых бород принадлежало ржавым евреям, то лезвие поэта, лезвие его поэтического воображения струистое — текущее быстро, как бы струями. Но эпитет *струистый* прилагается не только к ручьям, волнистым водам и ливням — есть и *струистая сталь*, что означает „дамасская сталь”, „сталь высшего качества”; ржавчине, сухости и темноте окружающего мира противопоставляется свет и блеск мира поэтического, „моего” мира.

Поэтически все это реализовано не только средствами семантики, но синтаксисом и даже фонетикой. Скопление четырех сказуемых — *падала, сворачивалась, набегала, точила* — распределенных по четырем самостоятельным предложениям, из которых два средних нераспространенные, резкие и отчетливые паузы между ними, энергичская интонация — все это создает быстрый и четкий ритм, темпа *crescendo*.

Вода капает „медленно, как медные полушки”; выбор эпитета *медные* подсказан, как нам кажется, соображениями не только смысловыми, но и фонетическими: повторение звучания МЕД как бы подчеркивает характер размерного движения, которое в конце концов превратит *медные полушки* в *струистое лезвие*. Превращение звукового подобия в смысловое продолжается тут

же дальше: вода набегала тучей и Точит это лезвие, — так связывается звучание и значение, содействуя совместно созданию образа.

9. Но тут же, при этом, сейчас же меняется и оценка, и отношение, и построение фразы, и интонация: (31) — *Ну как, скажи, поверит в мир текущий* (32) *Еврейское неверие мое?*

Не будем задаваться вопросом, к кому обращено это *скажи* — к воображаемому ночному собеседнику, к будущему ли читателю, к себе ли самому (что, кажется, вернее всего), ибо дело не в этом. Важно другое. Откуда эти сомнения, эти оценки, эти эпитеты? Мир становится вдруг „текучим” потому ли, что он воплощен для поэта в текущей, струящейся воде, или же потому, что мир поэта — это мир воображения, мир непостоянный, неустойчивый? Многосмысленность слова *текущий* объединяет эти все значения¹⁵, и они как бы подкрепляют одно другое, усиливая сомнения поэта. Да и существует ли этот мир?

Как Чехову, по его собственному признанию, приходилось выдавливать из себя по капле раба, так и Багрицкому пришлось выдавливать из себя еврейскую местечковую узость, и эта борьба с самим собой была не менее трудной, чем борьба с ненавистным окружением. Опресноки, свеча и скрижали все же свое дело сделали, и поэтический мир души поэта также качнулся. Поэт заражен неверием и свое неверие называет „еврейским”. Возможно, что этот эпитет идет также от Ильи Эренбурга, от его *Хулио Хуренито*, в одиннадцатой главе которого дано „пророчество Учителя о судьбах иудейского племени” и противопоставляется „нет” как черта еврейская „да” всех прочих народов. Но, помимо литературных источников этого „еврейского неверия”, возникновение его в стихотворении Багрицкого объясняется и тем, что неверие это является результатом воспитания ржавых евреев. Ведь оно с самого начала было направлено против „мира навыворот”, против фантастики. Если мир, созданный самим поэтом, был миром текущим, т.е. ненастоящим, то опытные и хитроумные его учителя знали, что в действительности существует мир трезвый, мир реальный, мир, который человек должен использовать для себя, и вот такому пониманию и восприятию они учили опасного ребенка с самого детства: (33) *Меня учили: крыша — это крыша.* (34) *Груб табурет. Убит подошвой пол,* (35) *Ты должен видеть, понимать и слышать,* (36) *На мир облокотиться, как на стол.*

Недвусмысленная простота этого мира ржавых евреев, его косная общеизвестная однозначность, его недвижность, полная противоположность текущему миру поэта, тождество слов и обозначаемых ими понятий — все это нашло свое выражение и в лексике, и в семантике, и в синтаксисе этого отрывка. Бытовые обиходные слова — *крыша, табурет, подошва, пол, стол* —

¹⁵ Ср.: слово *текущий*: 1) 'способный течь, жидкий'; 2) 'текущий, находящийся в движении'; 3) 'часто меняющийся, неустойчивый, непостоянный' (*СРЯ*, т. 4, Москва 1961, с. 474, примеры опускаем).

употреблены здесь в их обычных прямых значениях. Короткие четкие фразы по содержанию своему являются как бы параграфами инструкции, что находит свое воплощение в интонации — ровной и перечислительной. Груб и циничен беззастенчивый образ хозяина этого мира, будущего „человека предместья”, облокачивающегося на мир, как на стол. Все это дано „весомо, грубо, зримо”, как груба и весьма примитивная мудрость ржавых евреев, даже не подозревающих, что этот их трезвый и прикладной мир уже обречен. Обреченность его показана в математически логичных, но поэтически затрудненных образах: мир — стол; стол — деревянный; его подпорки — деревянные ножки стола. Рок, угрожающий бытию этого деревянного мира, подобен древоточцу — гусенице, прогрызающей деревья и изделия из дерева, и подобно ей творит свое гибельное дело внутри невидимо для глаз. Отсюда строки 37 и 38: *А древоточца часовая точность Уже долбит подпорок бытие.* Чересчур трезвые ржавые евреи не видят и не подозревают, что рок с точностью часового механизма долбит их мир, беспрестанно его разрушая. Но это видит зоркий глаз поэта, а отсюда его неверие и в прочность мира его учителей: (39) *...Ну как, скажи, поверит в эту прочность* (40) *Еврейское неверие мое?*

Еврейское воспитание создало неверие не только в текучий мир поэта, но наперекор себе и в прочный мир самих же воспитателей, а отсюда полное отрицание всех ценностей последнего. В этом трагедия поэта, ибо такой разлом, такое крушение всего, что дорого человеку, легко не дается.

10. Все это трудное и напряженное содержание получило очень стройное и точное воплощение.

Прежде всего следует отметить строгое, чуть ли не музыкальное построение этой развернутой антитезы (мир поэта и мир ржавых евреев) в плане композиционном: шесть строк (25 - 30) и вопросительная концовка из двух строк для мира поэта и шесть строк (33 - 38) и такая же двустрочная концовка для мира враждебного, причем в построении концовок выдержан строгий параллелизм и лексический, и синтаксический, и интонационный. Как сложна и многомысленна образная система первой части антитезы, так сложна и система второй части. Мы уже говорили об образах мира-стола, ножек-подпорок, рока-древоточца. Для поэтической выразительности этих образов совершенно безразлично, кого имел в виду автор, употребляя слово *древоточца*: ночную ли бабочку под этим же именем, гусеницы которой прогрызают длинные ходы в стволах плодовых деревьев, нанося им этим непоправимый вред, или же жучка древогрыза, также вредящего деревьям и изделиям из дерева. На этот вопрос вряд ли сам Багрицкий дал бы точный ответ, да ответ этот здесь и не нужен, ибо и без него образ ясен и четок. Несравненно важнее и значительнее проявляющаяся и здесь семантико-фоническая структура образов и эпитетов. *Часовая точность древоточца* появляется как семантико-синтаксический перифраз известного разговорного фразеологизма *точный как часы*, харак-

теризующего, согласно СРЯ, действия точные, бесперебойные, подобные ходу часов. Абстрактное существительное *точность* с определением *часовая* изменяет разговорный тон исходного фразеологизма на тон более высокого стиля, более подабающий роковой неизбежности обязательного крушения этого мира.

Вряд ли нечаянной является звуковая переключка слогов в словах *ТОЧ-ность древоТОЧца*: дважды повторенное ударяемое *ТОЧ* сближает эти слова не только фонетически; это повторение как бы хочет натолкнуть на мысль, что здесь слово *точность* образовано не от прилагательного *точный*, а от глагола *точить*, т.е. *точность* — это свойство *точильщика* (кстати, так называется жук — вредитель древесины)¹⁶. Энтомологически, а значит и логически, неточным является глагол *долбит*: никакой жучок, никакая гусеница не долбят дерево, а грызут его или пилят; долбит дерево дятел, долбит его долото или какое-либо иное аналогичное орудие — и Багрицкий прекрасно это знал. Но эта элементарная неточность допущена им во имя точности иного порядка: в значение слова *долбить* входит понятие частоты, повторяемости, беспрестанности, последовательности действия. *Часовая точность древоточца* характеризуется именно этой его неумолимостью, неотвратимостью, придает образу рока присущий ему характер неизбежности. Поэтому глагол *долбит*, благодаря его хорошо использованной поэтом многозначности, оказывается здесь несравненно более выразительным, чем более точные реально *грызет* или *пилит*.

Многозначен также семантико-синтаксический хиазм в стихе 38: *уже долбит подпорок бытие*. Если мир дан в образе стола, то ножки стола — это подпорки мира; жучок же может прогрызть не абстрактное бытие подпорок, а конкретные ножки стола, т.е. подпорки бытия. Таким образом, согласно рационалистической и трезвой логике следовало сказать: *Уже долбит подпорки бытия*. Но именно этой трезвости, этого рационализма Багрицкий не хочет — ведь трезвость и рационализм — это ненавистные ему свойства тех, кто учил его, что „крыша — это крыша”. И вот наперекор этой трезвой логике появляется логика поэтическая — *бытие подпорок*. Однако это отнюдь не алогизм, не *ехала деревня мимо мужика*; это хиастическое построение весьма отчетливо говорит, что бытие ножек стола-мира (его подпорок) в опасности, т.е. так же исполнено смысла, как и *подпорки бытия*.

Позднее Багрицкий еще раз использует этот выразительный семантико-синтаксический ход в стихотворении *ТВС*, где он дан еще острее: Он говорит — „Под окошком двор в колючих кошках, в мертвой траве”. Здесь дан хиазм эпитетов: колючи не кошки, а трава, а мертва не трава, а кошки, так что следовало сказать *в мертвых кошках, в колючей траве*. Однако логика

¹⁶ В одном из рассказов О’Генри упоминаются жучки, издающие звуки, в точности имитирующие тикание часов. Не появилась ли у Багрицкого *часовая точность древоточца* как реминисценция этих жучков?

хиазма оказывается более резкой и выразительной, чем логика обыденной речи. Идет же это, по всей видимости, от Маяковского, от его строк *Граненых строчек босой алмазник* (трагедия *Владимир Маяковский*) вместо „требующихся” *Алмазных строчек босой гранильщик*.

11. В следующих за этим десяти строках мы слышим двойной диалог, двойное — внешнее и внутреннее — противопоставление. Ставит ли поэт вопросы от себя, отвечает ли на вопросы тех, кто его учил, — это несущественно; но он дает ответы, смысл которых в том, что в этом „прочном” мире нет ничего, что могло бы удержать в нем поэта. Это диалог внешний. Внутренний же диалог — это тайный спор с ржавыми критиками поэтического детства: мир поэта был осужден ими, потому что в нем „все навыворот, все как не надо”; но в мире, в котором все будто бы на своем месте, все трезво, все как надо, на который можно „облокотиться как на стол”, — в этом мире все грубо, все уродливо, все принижено, искажено и изуродовано именно этой хваленой трезвостью, практичностью, реалистичностью.

На выражение этого давнишнего спора направлены и синтаксис, и лексика, и образы этих десяти строк: (41) *Любовь?* (42) *Но съеденные вилами косы*; (43) *Ключица, вытирающая косо*; (44) *Прыщи; обмазанный селедкой рот* (45) *Да шею лошадиный поворот*. Синтаксически этот отрывок построен как диалог, как вопросно-ответный ход, где бессказуемному вопросу соответствуют бессказуемые ответы. Ряд бессказуемых назывных предложений своей перечислительной интонацией резко выпячивает эти подчеркнуто натуралистические образы, эти опорные пункты отталкивающего уродства. Подчеркнутость эта находит себе поддержку и в ритмике: убыстренная рифмовка соседних строк как бы способствует этому перечислению, этому четкому перечню уродств трезвого мира.

Вся лексика этого отрывка — лексика обыденной речи, бытовая и однозначная; все слова употреблены здесь в своих общепринятых значениях, так что никакой специфической образности здесь нет, и даже несколько гиперболизированные *съеденные вилами косы* ни лексически, ни эстетически не выходят за рамки разговорной речи, житейского языка, в котором также не все и не всегда следует понимать буквально. Но в этих обыденных словах поэт сводит счеты с тем, что в детстве его „свечой пытались обмануть”. Субботнее благословение свечой, „суббота в пурпуровом парике” — это образ нежной и умиротворенной еврейской женщины, идеализированный и обобщенный образ четырех матерей — Сарры, Ревбеки, Рахили и Лии, — подобными которым просят бога сделать своих дочерей отцы, благословляя их (вспомним И. А. Бунина — „Сладчайшее из слов земных! Рахиль!”). Но ребенка обманули: в действительности окружающие его девушки и женщины убоги, уродливы и страшны, как кошмары Гойи, — и за образами этих четырех строк таится горькое разочарование, чуть ли не крушение мира, ибо в таком мире не может родиться любовь.

Но и второй устой жизни ребенка — семья, родители, те, у кого он должен был учиться жизни, — также обманчив и лжив: (46) *Родители?* (47) *Но в сумраке старея* (48) *Горбаты, узловаты и дики*, (49) *В меня кидают ржавые евреи* (50) *Обросшие щетиной кулаки*. Композиционно этот отрывок аналогичен предшествующему — в нем также пять строк, он также начинается с лаконического вопроса, на который следует собственный ответ, но интонационно-синтаксически он звучит иначе — шире, плавнее, раздумчивей, и образность его богаче и многозначительней. Здесь повторяется и раскрывается образ „ржавых евреев”, тех, кто в стихе 8-м стоял над колыбелью ребенка. Здесь они названы родителями; но родители — это не только отец и мать, это евреи вообще, это все родовое, патриархальное начало в поэте, это все его окружение. Но они мрачны и жестоки. Если понятие любви ранее было разрушено через живой, даже натуралистический образ уродливой грязнухи, то здесь наоборот: живые конкретные родители даны не в реалистических образах, а в плане символическом, — но и то и другое кошмарно и гротескно.

12. Иной по сравнению с предыдущим пятистишием характер имеют лексика и семантика, — здесь они многозначнее и многосмысленнее.

Что означают слова *в сумраке старея*? Вряд ли достаточным будет понимание слова *сумрак* только как „полумрак, неполная темнота, при которой можно еще различать предметы” (Ушаков, *СРЯ*) и отнесение его к убогой квартире, в которой протекала жизнь „родителей” и в которой они состарились. Неполным и также недостаточным было бы и понимание этой строки как то, что в сумраке темного помещения родители кажутся более старыми, чем они есть в действительности. На слово *сумрак* здесь накладывается слово *сумерки*, близкое к нему не только по звучанию и происхождению, но и по всему смысловому полю. *Сумрак-сумерки* — это не только пора дня, но и пора жизни, вечер жизни; а вечер жизни — это старость, и за ними следует ночь — смерть. Но если *сумрак* — это „старость”, а „старость” — „сумерки”, то *стареет* может означать „становиться сумрачным”, то есть „угрюмым, печальным, недовольным, унылым, безрадостным” (см. словари Ушакова и *СРЯ*). Перед нами вновь хиазм, но на этот раз семантический: *в сумраке старея* следует понимать не буквально и не прямо („становясь в полумраке старым” или „приобретая в полумраке старческий вид”), а иначе — „становясь к старости угрюмыми, безрадостными”, то есть *в сумраке старея* означает „к старости мрачней”, в чем и заключается семантический хиазм (а отчасти и грамматический)¹⁷.

Семантически усложнены и эпитеты стиха 48-го. Прилагательные *горбаты* и *дики* больших затруднений для понимания не вызывают, хотя и они, ко-

¹⁷ Думается, что если подобный „семантический хиазм” и имеет место, то порождаемое им значение словосочетания является лишь дополнительным оборотом к основному, прямому его значению. Сохранение этого последнего подтверждается полной согласуемостью и буквального значения слова *сумрак*, и его конотаций с описанием замкнутого домашнего мира в строках 16 - 22. Да и „старение” здесь во многом параллельно и „скисанию” сливок,

нечно, употреблены не в прямом значении, а в переносном: *горбатый* хотя и указывает на признак физический, но понимать этот эпитет буквально нельзя; речь идет не о физическом недостатке, а все о той же мрачности, проявившейся в сгорбившейся, согнутой, согбенной фигуре. Потому же они и *дики* — то есть неистовы, необузданы, нелепы, нелюдимы.

Значительно сложнее третий эпитет — узловаты. Обычное, ходовое значение этого слова, приводимое толковыми словарями (см. словари Ушакова и *СРЯ*), это: 1) 'имеющий узлы, узелки, неровный' и 2) 'с утолщениями, уплотнениями', — что иллюстрируется примерами *узловатые руки, узловатые пальцы, узловатые вены*. Ни одно из этих значений к людям неприменимо, даже при самом широком метафорическом применении имени прилагательного. Но слово *узловатый* имеет в русском языке еще одно значение, о котором не говорят современные словари, но которое дано в словаре Даля, а именно *лукавый*, что иллюстрируется примерами *Узловатый человек, Ты плутоват, а я узловат, Загадка эта узловата* и др. Думается нам, что в этом значении и употребил слово *узловатый* Багрицкий; трудно сказать, исчезает ли при этом окончательно его обычное значение, так что и *узловаты*, как и *горбаты*, дает одновременно и образ внешний, и образ психологический, а все три эпитета образуют климакс, нарастание, когда каждый последующий усиливает значение предыдущего.

Необычную синтактико-семантическую деформацию представляют и стихи 49 - 50. Синтаксически деформация эта заключается в том, что вместо глагола безобъектного и возвратного употреблен невозвратный переходный (*в меня кидают кулаки* вместо *кидаются на меня с кулаками*). Замена возвратного глагола переходным и творительного падежа винительным повлекла за собой и изменения семантические. Устойчивое сочетание *бросаться* или *кидаться с кулаками* (см. слово *кулак* в *ССРЛЯ АН СССР*), распавшись на отдельные компоненты, наполнилось новым смыслом, лексическим и грамматическим. На первый план выступила переходность глагола и отделила глагол от существительного как действие и его объект, а существительному придала отсутствующую во фразеологическом сочетании конкретность. *Кидают в меня кулаки* не только синтаксически равнозначно *Кидают в меня камни*, — они равнозначны и семантически. Непокорного и строптивного сына полагалось по ветхозаветному закону побить камнями (вспомним литературное отражение этого в *Пророке* Лермонтова: „В меня все ближние мои Бросали бешено камня”). Вот так побивают камнями-кулаками строптивного сына из *Происхождения*. Конкретность разложенного на элементы фразеологизма приобрела не просто образность и наглядность, а еще и определенную тональность, ту, в которой выдержано все стихотворение — тональность еврейскую.

и „истачиванию” основ этого мира (строки 37 - 38) — все это процессы именно разрушения, деградации, что никак не отражается в толковании *старя* как „мрачня”, даваемом А. М. Финкелем — С. Г.

Для подкрепления ее Багрицкий вновь повторяет образ Исава, как в стихе 8-м, и дополняет его новой деталью — щетиной, в которую успели превратиться рыжие волосики выросшего Исава (см. выше комментарий к стиху 8). Вместе с тем в образе обросших щетиной кулаков конкретизируется и расширяется только что данный эпитет *дики* — ржавые евреи дики и внутренне и внешне, уподобившись щетинистым вепрям (вспомним *Кряжистый лоб, что порос щетиной* в стихотворении *Трясина*).

13. Со стиха 51 начинается последняя часть стихотворения — уход, изгнание. Начинается она с отчаянного вопля: *Дверь! Настежь дверь!*, напоминающего несколько лермонтовское *Отворите мне темницу*, но звучащего и трагичней и энергичней благодаря прежде всего иной конструкции фразы, синтаксическому повторению, а отсюда и иной интонации. Но это не только желание, но и исполнение его, не только „распахните дверь”, но и „я распахнул дверь”. *А за дверью (51) Качается снаружи (53) Обглоданная звездами листва, (54) Дымится месяц посредине лужи, (55) Грач вопиет, не помнящий родства*. Пейзаж гетто таков же, как и люди гетто, выдержан в тех же тонах, но еще более заострен иронически, так что параллелизм образов людей и пейзажа не превращается в тождественность их. Пейзаж этот дан в сумеречных тонах наступающего вечера, т.е. в тех же, что и стареющие в сумраке родители. Но тут же начинается то ироническое снижение, о котором мы только что упоминали: яркий зрительный образ темной листвы на светлом фоне звезд, вырезные очертания листьев показаны под гротескным углом зрения: листва обглодана звездами, как косы вшами, т.е. не прекрасна, а уродлива и жалка; она не колеблется, не трепещет, а качается, как сухие сучья, под ветром, не названным, но несомненно в этот пейзаж входящим (что подсказывается словом *качается*). Прыщам и рту, обмазанному селедкой, неряшливости и грязи девушек гетто соответствует в природе грязная лужа — от водопроводной колонки или колодца, после дождя, от лошадиной ли мочи — безразлично, но эта грязная лужа, в которой месяц не то отражается, не то тонет, но в обоих случаях *дымится*, то есть „курится”, „меркнет”, „туманится” (вспомним: *Дымятся синие туманы* — Пушкин, *Туман дымится над болотом* — Лермонтов), теряя в этой грязи свою ясность и свет. Обыкновенный грач становится таким же диким, как дики евреи, кидающие в поэта кулаки, каким-то изгоем, не помнящим родства, порвавшим связь с воспитавшей его средой; но эта его характеристика символизирует не так то окружение, из которого вырывается поэт, как самого поэта, ибо это он порывает связь со своей средой и становится не помнящим родства. Поэтому грач не кричит и не грает, а вопиет: это устаревшее слово вообще имеет ироническую окраску, которую оно сохраняет и здесь. Но на него наслаиваются еще ассоциации с выражениями *глас вопиющего* или *глас вопиющий в пустыне*, означающие призывы, остающиеся без ответа, и потому *вопиет* связывается с чувством отчаяния и безнадежности. Так подбором слов и образов создается тот эмо-

циональный тон, который возникает у собирающегося покинуть свой дом поэта. Это и ирония, и негодование, и сожаление, и чувство одиночества, — но иного выхода нет. Люди гетто и мир гетто одинаково мрачны и нетерпимы.

И теперь, видя, что их питомец готов от них уйти, что его уже не удержать ни законом, ни легендами, ни бытом, ни религией, ни любовью, ни патриархальностью, весь этот жадный и цепкий мир оборачивается к нему своим настоящим лицом, чтобы проклясть и изгнать его: (56) *И вся любовь*, (57) *Бегущая навстречу*, (58) *И все кликушество* (59) *Моих отцов*, (60) *И все светила*, (61) *Строящие вечер*, (62) *И все деревья*, (63) *Рвущие лицо*, — (64) *Все это стало поперек дороги*, (65) *Больными бронхами свистя в груди*.

Нелишним будет повторить здесь слова Беспалова: „Это строки большой силы, и достигнуто это не только ритмическим нагнетанием. Листва, „обглоданная звездами“, „светила, строящие вечер“, — все это менее всего реалистические детали, цель которых передать, описать обстановку. „Кликушество отцов“ и „светила, строящие вечер“, — противоположные мотивы, поставленные в один ряд, нарастающее чувство эмоционального порыва — все это дано не ради реализации места и времени, а ради реализации чувств, охвативших поэта, его стремления вырваться из душевного круга. В этом конкретность и содержательность образов”¹⁸.

Все, что окружает поэта, — люди, быт, природа названы здесь вновь, объединены в один общий образ, но получают дополнительную, раскрывающую их до конца характеристику: в стихах 56 - 57, возвращающих нас к стихам 41 - 45, любовь, отталкивающая от себя поэта, не только уродлива, — она агрессивна, жадна, похотлива, она бежит навстречу, желая захватить его. Ржавые евреи и родители из стихов 46 - 50 не только злы и враждебны, — они истеричны, припадочны, крикливы, демагогичны; обглоданные звездами деревья не только качаются на ветру — они и хищно рвут лицо. На помощь врагам земным приходят и небесные — строящие вечер светила — и все это не хочет отпустить поэта, не дает ему уйти по доброй воле, а становится поперек дороги.

Многосмысленна при этом и даже трудна строка 65-я. Трудно установить, каково здесь значение творительного падежа и каков смысл этого предложения. Если понимать творительный падеж как творительный орудия, тогда это значит, что больные бронхи у них¹⁹ и свист происходит у них в груди; — если же это творительный сравнения, тогда это значит, что они свистят, как бронхи в груди поэта. Но чем бы этот свист не являлся и каким бы он ни был — болезненным и жалким или озорным и насмешливым, чужим или своим, — от

¹⁸ И. М. Беспалов, указ. соч., с. 186.

¹⁹ Т. е. у врагов поэта. Данная интерпретация представляется маловероятной и несколько надуманной. Ведь дорогу поэту преграждают и деревья, и светила, и предполагать у них наличие дыхательных органов было бы чересчур смело и вряд ли целесообразно. Люди же преграждают дорогу поэту не столько сами, физическим своим присутствием, сколько

всего этого поэт болен, измучен, ибо все это уродство стало и его, поэта, болезнью. Не очень поэгому ясно, воспроизводится ли далее их прямая речь или же это внутренний голос, как бы звучащий для поэта. Но при всех этих возможных различных пониманиях — кажется, не так уж и существенных — смысл последующих слов в том, что поэт не так сам уходит, как его изгоняют, накладывают на него херем, отлучение: (66) *Отверженный! Возьми свой скарб убогий*, (67) *Проклятье и презренье!* (68) *Уходи!*

Соответственно решительному и повелительному содержанию этих строк и лексика их имеет приподнятый и весьма эмоциональный характер, что сочетается с энергичной, также приподнятой и даже, пожалуй, торжественной интонацией. И в то же время эти, казалось бы, недвусмысленные строки допускают разное толкование, ибо и их синтаксис многозначен. При том порядке слов и при той пунктуации, которые здесь даны, слова *скарб убогий*, *проклятье и презренье!* могут быть поняты как однородные члены предложения, то есть „возьми свой скарб, и проклятье, и презренье, и с этим уйди от нас”. Возможность такого понимания находит неожиданное подтверждение в том, что художник Е. Бургункер на своей гравюре к этому стихотворению²⁰ изобразил героя, покидающим свой дом с пиджачком через плечо и с несколькими книжками в руках — это и есть весь его убогий скарб; проклятье и презренье, конечно нарисовать нельзя, — но их прибавляют изгоняющие его люди.

Но возможно и иное понимание: *проклятье и презренье* — это приложения к слову *скарб*, то есть весь его скарб, все его достоиние состоит из проклятья и презренья, с чем его и выпроваживает гетто.

Наконец, *проклятье и презренье!* могут быть поняты как синтаксически независимые от слова *скарб* или отделенные от него резкой паузой, составляя эмоциональный возглас — недаром в конце стоит восклицательный знак, — и тогда все это означает: „возьми свой скарб, а мы шлем тебе свое проклятье и презренье”.

Объективных критериев для того, чтобы отдать предпочтение какому-то одному из этих пониманий, нет, и на вопрос, какое из них соответствует авторскому замыслу, ответить мог бы только сам Багрицкий, а субъективные толкования все одинаково ценны. Но на каком бы из них ни остановиться, во всех

теми своими свойствами, которые связывают с ними героя стихотворения — любовью и кликушеством. И дело тут не только в биографической подоплеке — астме, которой всю жизнь страдал сам Багрицкий, но и в художественной логике всего отрывка. Поэтому строку 65, на наш взгляд, естественно не считать двусмысленной — большие бронхи у поэта, болезнь — наследие того тесного и душного мира, в котором прошло его детство, и эта болезнь — еще одно, и, может быть, самое серьезное препятствие на его пути. Такое понимание больше согласуется и с данной А. М. Финкелем в начале статьи трактовкой общей темы стихотворения, с его словами о том, что герой „борется... прежде всего с самим собой... со всем унаследованным и приобретенным” — С. Г.

²⁰ См.: Э. Багрицкий, *Стихи и поэмы*, указ. соч., с. 118.

случаях речь идет не об уходе, а об изгнании. И в ответ на это резкое *Уходи!* следует ответная реплика: (69) *Я покидаю старую кровать:* (70) — *Уйти?* (71) *Уйду!* (72) *Тем лучше!* (73) *Наплевать!* Перед нами по существу своему двустигшие, но второй стих его разбит на четыре строки соответственно своей смысловой структуре; этим — через паузы между ними и энергичность интонации каждой из них — достигается максимальная выпуклость и выразительность всей этой концовки. В интонационном отношении она является такой же резкой, как и интонация предшествующих, изгоняющих его строк, так что и в этом проявляется ее ответный характер. Особенно богат интонационный узор трех форм глагола *уйти*: повелительно-гневное *Уходи!*, вопросительно-облегченное и несколько недоверчивое *Уйти?* и, наконец, заключительно-освобождающее *Уйду!* — при однообразно скупом лексическом материале строки эти чрезвычайно выразительны благодаря своим синтаксическим и интонационным особенностям. Продолжением их, продолжением того же строя являются и слова *Тем лучше!* *Наплевать!* Вульгарность и грубость последнего слова вовсе не означают равнодушия и безразличия, — наоборот — это вздох облегчения, освобождения от всего, что давило и угнетало, хотя, пожалуй, здесь звучат тона сожаления и обиды. Этой сложностью выражаемых здесь чувств и переживаний объясняется и образ покидаемой старой кровати: это та колыбель, над которой скрестили лезвия косых бород ржавые евреи; это та подушка, которую только ночью не рассекала борода и на которой мир раздваивался на текучий и прочный, это символ всего, что воспитало и связало поэта, — и уход от нее — это освобождение и победа, даже если уход этот был не легкий и чуть ли не вынужденный.

Трудна и сложна была поэтическая генеалогия поэта, многообразна и многомысленна. Выразить ее в словах — это и была поставленная перед собой Багрицким задача, и решение ее было не простым. Ход этого решения мы и пытались представить в нашей работе.

Зима 1960/61 года

*Подготовка текста и публикация
Иосифа Гиндина*

AN ATTEMPT AT A LINGUISTIC ANALYSIS OF
E. BAGRITSKI'S POEM *THE ORIGIN*

by

ALEKSANDR FINKIEL

Summary

Aleksandr Finkiel's article, prepared for publication by Sergiej Gindin, based on materials, which were handed in by the wife of the late Professor of Russian of Kharkov, deals with the analysis of E. Bagritski's poem *The origin*. Finkiel sums up his article

in the following way: “The poetic origin of Bagritski was difficult and complex, it was multi-aspectual and multi-meaning. Bagritski’s task was to express it in words, and the solution of this task was not easy. The author tries to present in this article the course of this solution”. Therefore Finkiel analyses Bagritski’s poem as an illustration of his own psychic life as a Jewish child which ends with his expulsion by his kinsmen, as a peculiar autobiography of the poet. This way is a history of a clash of his internal world with his external world of Jewish traditions, patriarchal everyday life, customs and religion, and the history of the clash of these two worlds in the poet himself. It is a fight with the heritage which became deep-rooted in his soul, which at the same time attracts him and repulses.

The whole of the presented conflict occurs mainly on the plane of signs — linguistic signs which describe the realia of life, and symbolic signs. Various semantic attempts at signs of many levels create large culmination of referential content and emotional load. These properties of the poem attracted the research worker’s attention who dealt with the analysis of his semiotic structure undertaking problems of simultaneous co-influencing of various meanings of the same word, the problem of word connections and syntactic analysis. The author also shows those signs which without a detailed knowledge of other national cultures would become illegible to us.