

## Илья Франк. «Царственное слово» — в поэзии и в повседневной жизни

Нас и до сих пор еще несколько смущает оригинальность, и тем более смелость русского слова, даже в тех случаях, когда мы чувствуем за ней несомненную красоту. Мы слишком привыкли смотреть на слово сверху вниз, как на нечто бесцветно-служилое, точно бы это была какая-нибудь стенография или эсперанто, а не эстетически ценное явление из области древнейшего и тончайшего из искусств, где живут мировые типы со всей красотой их эмоционального и живописного выражения.

*Иннокентий Анненский, статья «Бальмонт-лирик»*

Есть слова — их дыханье, что цвет,  
Так же нежно и бело-тревно,  
Но меж них ни печальнее нет,  
Ни нежнее тебя, *невозможно*.

*Иннокентий Анненский, стихотворение «Невозможно»*

### Глава первая. Руслан и Людмила

«Царственное слово» — это из Ахматовой (Ржавеет золото и истлевает сталь,  
/ Крошится мрамор — к смерти все готово. / Всего прочнее на земле печаль /  
И долговечней — царственное слово).

Мы будем говорить о слове как стихотворению — о слове-стихотворении.

Что это такое?

Посмотрим на название юношеской поэмы Пушкина «Руслан и Людмила».

Хорошее название — во всяком случае, оно хорошо звучит. Представьте себе, что поэма называлась бы, например, «Федор и Маланья» или «Игнат и Ксения». Вы, наверное, чувствуете, что эти варианты хуже — что-то в них не то. Более того: таких вариантов названия могло бы быть сколько угодно. Но попадает точно в цель именно «Руслан и Людмила». Почему? Что мы слышим в этом сочетании слов?

В имени «Руслан» слышится переключка со словами «Русь» и «русский», и удачно, поскольку речь идет о русском витязе (вспомним знаменитое вступление к поэме: «Там русский дух... там Русью пахнет!»). На самом деле имя «Руслан» представляет собой слегка измененное восточное имя

«Арслан» («лев»), но в поэме оно становится русским именем. В имени «Людмила» (придуманном сентиментальными литераторами в XVIII веке и означающем «людям мила») слышны отголоски слов «любовь, любила», а также «мило, милая». Эти слова перекликаются с именем героини и в самой поэме:

О горе: нет подруги милой!  
Хватает воздух он пустой;  
Людмилы нет во тьме густой,  
Похищена безвестной силой.

"Мужайся, князь! В обратный путь  
Ступай со спящею Людмилой;  
Наполни сердце новой силой,  
Любви и чести верен будь..."

Есть вещи и менее очевидные. Например, в имени героя можно, при желании, увидеть слова «веРный» и «СиЛа», а также «вЛюблеНный» и «дРУг», в имени героини — слово «МЛаДая», а также имя литературного бога любви — «Лель» (два Л присутствуют и в имени героини поэмы). И в поэме эта звуковая перекличка действительно имеет место:

Младые прелести Людмилы!

Вдруг слышит — кличут: "Милый друг!"  
И видит верного Руслана.

Меж тем, на воздухе слабея  
И силе русской изумясь,  
Волшебник гордому Руслану

Коварно молвит: "Слушай, князь!

Тебе вредить я перестану..."

Не ест, не пьет Руслан влюбленный;

На друга милого глядит...

Что же касается Леля, то он является в самом начале произведения — и переключается с именем «Людмила»:

Все смолкли, слушают Баяна:

И славит сладостный певец

Людмилу-прелесть, и Руслана,

И Лелем свитый им венец.

Эту переключку поддерживает слово «прелесть», которое отражается также в имени «Руслан»: прелесть (РЛС) — Руслан (РСЛ). Слово «прелесть» служит здесь мостиком между именем героя и именем героини. (Заметим заодно переключку слов «славит» — «Руслана». СЛАВНЫЙ РУСЛАН.)

Два имени переключаются и в самом названии «Руслан и Людмила».

Посмотрите на начала имен: Ру — Лю (RU — L'U). Звуки Р и Л —

родственные: оба они переднеязычные, плавные, то есть произносятся близко ко рту и могут быть растянуты, пропеты (в японском языке, например, они даже не различаются). Наверное, не случайно и то, что в женском имени этот звук мягкий.

Есть между именами и переключка на ЛА: РусЛАН — ЛюдмиЛА. Как будто здесь такая песенка: ЛА—ЛА...

Что касается гласных звуков в названии поэмы, посмотрите, как они поют: УАИ—УИА.

Более того, слова «Руслан и Людмила» можно воспринять как строку стихотворения (то есть как стих), поскольку в них есть стихотворный метр, а

именно двустопный амфибрахий — то есть две стопы, каждая из которых состоит из трех слогов: безударного, ударного и безударного: 1) Руслáн и 2) Людмíла (подчеркнуты безударные гласные). Можно представить себе какой-нибудь дурацкий стишок вроде:

Руслан и Людмила —  
Зачем это было?

Итак, в названии поэмы «Руслан и Людмила» мы увидели три вещи: во-первых, звуки этих двух слов перекликаются между собой; во-вторых, эти слова образуют ритмическое единство; в-третьих, они перекликаются с рядом других слов языка, имеющими отношение к теме произведения (и действительно присутствующими в этом произведении).

Разбор названия поэмы занял у меня пару страниц. Значит ли это, что Пушкин, выбирая название, также произвел предварительный расчет на нескольких страницах — с тем, чтобы сошлись все три момента (перекличка звуков, их ритмическое единство, перекличка с другими словами)? Я думаю, что это невозможно. Подобное создается лишь по наитию, разбор же возможен тогда, когда уже все совершенно готово.

Ну хорошо, так творит поэт, так создается художественное произведение. А мы с вами — можем мы так или не можем? Используем ли мы в нашей речи эти звуковые и ритмические приемы или нет?

Роман Якобсон в статье «Новейшая русская поэзия (подступы к Хлебникову)» (1919) приводит следующий случай:

*«В Верейском уезде старик сказочник рассказывал мне о том, как мужик из мести, заманив барина хитростью в баню, там его до полусмерти исколотил, отбарабанил. "Барина да в бане да отбарабанил! Ловко!" — подхватил с восторгом один из парней-слушателей».*

Или вот еще пример использования художественной речи в обыденном разговоре. Платон Каратаев в романе Толстого «Война и мир» говорит, утешая Пьера: «Не тужи, дружок», — и тут же, лаская собаку: «Ишь, шельма, пришла!» Это тот самый Платон Каратаев, из которого «слова и действия

выливались... так же равномерно, необходимо и непосредственно, как запах отделяется от цветка». Это значит, что Каратаев говорил по наитию, вдохновенно — как истинный поэт.

Так что же такое «царственное слово»? На самом деле это любое слово, которое можно развернуть с помощью других слов — так, чтобы оно образовывало с ними единый звуковой и ритмический рисунок. Например, слово «шельма» может стать «царственным». Каратаев говорит собаке: «Ишь, шельма, пришла!» А представьте себе, что он говорит ей так: «Ишь, шельма, пришла! Шельма!» — то есть говорит, ласково растягивая последнее слово. И тогда в это слово будут уже включены слова «ишь» и «пришла». Так же, как в слово «Людмила», после того как мы узнали название поэмы, оказываются включены слова «любила», «мило», «Русь», а при чтении поэмы добавятся и другие слова, например, «младая» и «Лель».

Получается, что «царственное слово» означает две вещи: во-первых, любое отдельное слово, которое человек воспринимает как расширенное — например, когда, от всего сердца произнося «Людмила!», подразумевает, что он эту Людмилу любит и что она ему мила, или, ласково говоря собаке «Шельма!», подразумевает «Ишь ты!» и «Ну вот, пришла и ластится», или, говоря другу «Дружок!» (растягивая это слово), подразумевает «Не тужи!». Во-вторых, «царственным словом», расширенным словом можно назвать и само сочетание художественно связанных слов. То есть, «Руслан и Людмила» — это «царственное слово», «Не тужи, дружок» — тоже.

Неоднократно говорилось — как поэтами, так и исследователями поэзии, — что стихотворение представляет собой как бы единое слово. Например, у Пастернака о поэте сказано: «Что ему почет и слава, / Место в мире и молва / В миг, когда дыханьем сплава / В слово сплочены слова?» А Осип Мандельштам в «Разговоре о Данте» пишет: «Всякий период стихотворной речи — будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая — необходимо рассматривать как единое слово».

Мы увидели на примере Платона Каратаева, что сплачивать слова в слово может не только поэт. Это то, что делаем мы все, когда разговариваем, — более или менее удачно. По наитию, по вдохновению. Мы так устроены: нам почему-то надо, чтобы выходило как можно более складно.

Приведу еще пример восприятия отдельного слова как «царственного». В молодости я работал в школе (учителем русского языка и литературы) — и для эксперимента спросил детей, что они слышат в слове «метро». И вот что они мне рассказали (сообща, дополняя друг друга):

М — замедляя движение, подходит поезд; Е — поезд рассекает обтекающий его воздух; ТР — торможение, остановка, а затем последующий разгон, рев удаляющегося поезда; О — поезд уходит в тоннель, утягивая за собой поток воздуха, оставляя пустоту и эхо. М—Е—ТР—О...

Нетрудно заметить, что при объяснении неслучайности звукового состава слова «метро» были использованы слова, содержащие те же звуки: для объяснения звука М — слово «заМедлять», для объяснения звука Е — слова «поЕзд», «рассЕкаЕт», «обтЕкающий», для объяснения звука Т — «Торможение», «осТановка», для объяснения звука Р — «тоРможение», «Разгон», «Рев», для объяснения звука О — «пОезд», «ухОдит», «тОннель», «пОток», «вОздуха», «Оставляя», «пустОту», «эхО».

Получается, что толкователи расширили, распространили слово «метро», превратив его в своего рода стихотворение. В «царственное слово». При этом подопытное слово, подобно стихотворению, обрело ритмическую завершенность, закольцованность: в слове «метро» поезд приходит — и уходит. В слове «метро» появился сюжет.

А вот пример из художественной литературы — как герой набоковского рассказа «Музыка» воспринимает слово «счастье»:

*«Как это было давно. Он влюбился в нее без памяти в душный обморочный вечер на веранде теннисного клуба, — а через месяц, в ночь после свадьбы, шел сильный дождь, заглушавший шум моря. Как мы счастливы.*

*Шелестящее, влажное слово "счастье", плещущее слово, такое живое,*

*ручное, само улыбается, само плачет, — и утром листья в саду блистали, и моря почти не было слышно, — томного, серебристо-молочного моря».*

Слово «счастье» объясняется (точнее, подкрепляется, подпирается) словами «ШелеСТяЩее», «лиСТЪя», «блиСТали».

Но этим дело не ограничивается. Почему герой Набокова воспринимает слово «счастье» как «влажное»? Потому что оно «шеЛестящее» и «пЛещущее» — эти слова, напрямую связанные со словом «счастье» целым рядом звуков, при помощи звука Л соединяют слово «счастье» со словом «ВлаЖное». (В результате чего «счастье» затем «само улыбаются, само пЛачет», а также «Листья в саду бЛистали».) А почему «счастье» «живое»? Потому что оно «ВлаЖное» (сравните: «ЖиВое»). Так ветвится слово «счастье»: от веток отходят другие веточки, ветки и веточки соприкасаются... Есть в расширенном слове «счастье» и законченный ритм, некий полный цикл, некое прохождение круга: оно «само улыбается, само плачет», оно «плещущее» — плеснуло и схлынуло. В этом слове есть сюжет.

Посмотрим на еще один пример из Набокова. Цинциннат, герой романа «Приглашение на казнь», медитирует над словом «обаятельно»:

*«— Как это все обаятельно, — обратился Цинциннат к садам, к холмам (и было почему-то особенно приятно повторять это "обаятельно" на ветру, вроде того, как дети зажимают и вновь обнажают уши, забавляясь обновлением слышимого мира). — Обаятельно! Я никогда не видал именно такими этих холмов, такими таинственными».*

На слове «обаятельно» (расширенном, кстати сказать, словами «ОБНАжают» «заБАвляясь», «ОБНОВление») мы зажали и вновь обнажили уши, обновив тем самым слышимый мир. Таков сюжет, который обретает у Набокова это слово.

И в названии пушкинской поэмы уже есть сюжет, образованный, с позволения сказать, любовным ритмом Ян и Инь: взлетом-подъемом и падением-погружением. Прислушайтесь: Руслан — и Людмила.

Приведу пример на расширение слова из другого языка — из иудейского Священного Писания. Иаков, предсказывая судьбу сыну Гаду («гад» на древнееврейском языке — «счастье, удача»), извлекает ее из самого звучания имени: «Гад гэдуд йэгудэнну вэну ягуд 'акев» («Гад — толпа будет теснить его, но он оттеснит ее по пятам»). Это, конечно, не только предсказание, но и заклинание. И, как видите, тоже законченный цикл, сюжет (его будут теснить, но он оттеснит обратно). Так имя «Гад» становится «царственным словом».

О слове как сюжете красиво высказался Осип Мандельштам в эссе «Разговор о Данте»:

*«Произнося "солнце", мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге».*

Поэт воспринимает слово как путешествие, в ходе которого вскрывается сущность явления, о котором он сейчас говорит. Лингвисты же считают, что слово есть просто условный знак (говоря словами Анненского, приведенными в эпиграфе, «нечто бесцветно-служилое»). Например, русские люди как бы условились, что ужас будет обозначаться словом «ужас», а евреи условились, что ужас будет называться «пáхад». Это справедливо (во всяком случае, удобно для лингвистической науки). Однако слово «ужас» в русском языке и слово «пахад» в иврите, вступая во взаимодействие с другими словами, могут становиться «царственными» — и то и дело становятся. Поэтому человек ощущает каждое слово своего языка не как случайное, условленное, а как естественное, соответствующее сути дела. «Родное» слово не может звучать иначе, оно звучит единственно возможным образом. Мы видим, что даже заимствованные русским языком слова («метро», «шельма») делаются своими, поскольку как бы обрастают русскими словами. Словами, которые, будучи раз употреблены в сочетании с



ними, затем незримо, подспудно в них присутствуют. Мы слышали «Не тужи, дружок» — и далее, в нашем восприятии, слово «дружок» уже будет включать в себя «не тужи». «Дружок» станет словом-стихотворением. «Ужас!» — вы, носители русского языка, слышите, как хорошо подходит это слово к своему значению. Не хотелось бы условиться по-другому и назвать ужас, скажем, словом «печаль» (а печаль, соответственно, «ужасом»). А вот «пахад» кажется нам вроде бы не очень удачным словом для обозначения ужаса. «Ужас» — лучше! И это именно потому, что для нас слово «пахад» не обросло другими словами. Но не так для евреев. В древнееврейском тексте книги пророка Исаяи мы читаем: «Ужас (*пахад* — *боязнь, ужас*) и яма (*пахат* — *волчья яма, западня*) и петля (*пах* — *сеть для птиц, силок*) для тебя, житель земли!» (Пáхад ва-фáхат ва-фах 'алéха йошéв ha-áрец). Три созвучные слова — словно три ступеньки ужаса (испуг → падение → попадание в силок/петлю). В этом сочетании слово «пахад» действительно звучит устрашающе.

Посмотрим, кстати, какими словами поддерживается слово «ужас» в поэме Пушкина, с какими словами оно перекликается. Вот, например, строка: «От УЖаса заЖмУря очи» — в ней зеркально повторены звуки У и Ж (УЖ — ЖУ), причем слова, в которых эти звуки находятся, также соединены зеркалом: СА — ЗА. Стоит обратить внимание и на повтор звука (или буквы — что тоже важно) О, поскольку этот звук близок к У (оба эти звука — заднего ряда и лабиализованные, то есть огубленные). В целом же тут получается замечательная зеркальная картина гласных: О У А А А У О. Ударение падает в этой стихотворной строке на оба У, а затем на О, что усиливает «ужас». Дело ведь не только в повторе звуков, но и в том, какое место повторяющиеся или сходные звуки занимают в ритмическом рисунке речи. Здесь четырехстопный ямб (то есть двустопный метр с ударением в каждой стопе на втором слоге), два У и О находятся в аналогичной позиции (во втором, ударном слоге стопы). Если скандировать, то получится: оту́— жаса́— зажму́— ряó(чи). Однако на СА — ЗА мы слышим провал ударения

(проваливается А в середине зеркала — должно было быть ударным: жасá, но не стало ударным) — и эта яма усиливает следующее ударение, а именно усиливает зажмуривание (от ужаса).

Эти же звуки (У, Ж) усугубляют «ужас» и в других строках поэмы:

И смУтным Ужасом полна

(«У» подряд приходится на второй слог стопы.)

От Ужаса лицо закрыла.

Увы, что Ждет ее теперь!

ВдрУг осветился взор прекрасный:

К Устам она приЖала перст;

Казалось, Умысел Ужасный

РоЖдался... Страшный путь отверст:

Высокий мостик над потоком

Пред ней висит на двУх скалах;

В Унынье тяЖком и глУбоком

Она подходит...

Так слово «ужас» переключается со словами «зажмурия», «смутным», «увы», «умыслом», «унынье», «тяжком», «глубоком», а также с словами «вдрУг» и «Ждет (ее теперь)», вызывающими чувство беспокойства, тревожного ожидания.

Обратите внимание и на рифму «прекрасный — ужасный». «Прекарасный» также подкрепляет слово «ужасный» — а именно тем, что контрастирует с ним, является его противоположностью. В одном из наших примеров подобное уже встречалось: «Волшебник гордому Руслану / Коварно молвит...». Переключка слов «Руслану» и «коварно» (согласные РН-РН, гласные УАУ-ОАО) — подкрепление через контраст, дисгармонию значений

слов, в то время как переключка слов «верного» и «Руслана» («И видит верного Руслана») — подкрепление через сближение, гармонию значений. В заключение приведу красивый отрывок из повести немецкого романтика Новалиса (точнее, из фрагмента романа) «Ученики в Саисе» (1802). Вот что рассказчик сообщает о некоем «священном языке»:

*«Преимущественно же влек их к себе тот священный язык, который сияющим мостом соединял тех царственных людей с неземными краями и их жителями и кое-какими словами которого, согласно самым разным преданиям, владели еще некоторые счастливые мудрецы из наших предков. Его звучание было чудесным пением, неотразимые тона глубоко проникали внутрь каждой природы и расчленяли ее. Каждое из его имен было как бы словом-разгадкой для души каждого природного тела. Творческой властью этих ритмических колебаний пробуждались все образы мировых явлений, и о них можно было по праву утверждать, что жизнь вселенной — это вечный тысячеголосый разговор, так как в их речи все силы, все виды деятельности казались непостижимым образом соединенными».*

Этим «священным языком», в котором каждое слово есть «слово-разгадка» (слово-путешествие, «царственное слово»), мы с вами и пользуемся в нашей обыденной жизни — как ни в чем не бывало.

## **Глава 2. Свитязь**

Посмотрим на стихотворение Андрея Вознесенского «Ночь»:

Ночь

Выйдешь —

дивно!..

Свитязь

видно.

Свитязь — название озера. Человек выходит ночью из дома — и видит озеро, слегка светящееся, поскольку оно отражает ночной свет неба (не полностью темного, освещенного луной или зарницами). Какая разница, казалось бы, как называется это озеро? Почему бы не заменить, например, «Свитязь» на «Неро» (озеро, на котором стоит Ростов Великий)? Но «Неро» не подойдет. Ведь в названии «Свитязь» вроде бы слышатся (подспудно присутствуют) слова: свет, светясь, витязь, связь.

Слово «Свитязь» окружено словами «дивно» и «видно» — сверху и снизу. Видно — потому что это озеро-свет, дивно — потому что это озеро-витязь (кстати сказать, корень 'див' восходит к индоевропейскому корню 'dyeu', означавшему свечение, сияние, от того же корня произошли, например латинское слово «deus» — «бог», русское слово «день», английское «day»...). Как будто озеро мифически (или волшеббно) связано со славянской историей. Отсюда «связь». (Например, об озере Свитязь, что недалеко от Гродно, существует легенда, рассказанная в одноименной балладе Мицкевича: был город Свитязь, скрывшийся под водой при приближении литовского войска.) Слово «связь» (скрытно присутствующее здесь в названии озера) вполне подходит и для того, чтобы описать само построение стихотворения.

Например, слова «дивно» и «видно», обрамляющие слово «Свитязь», зеркально отражают друг друга (ДИВ — ВИД).

Стоит обратить внимание и на переключку звукоочетаний «выйд» — «вит» — «вид». Она здесь не просто ради красоты и связности звучания. Выход человека оказывается увязанным с названием озера и с видом, видением. Нужно выйти — и тогда увидишь удивительное.

Стихотворение было бы непонятно без своего названия («Ночь»). Более того, слово «ночь» отражено в стихотворении: как двумя «но», так и двумя мягкими окончаниями (-шь, -зь). НО—ЧЬ.

В стихотворении, пожалуй, слышатся также слова «день» (дневной свет) и «дно» (все видно до дна, до предела, насквозь).

## Лирическое отступление

Может быть, когда человек только обретал, изобретал язык, первые слова были большими словами, словами-стихотворениями. Представим себе, как Ева, обращаясь к Адаму (с каким-либо требованием или замечанием) старалась выразить свою мысль разными звуками и жестами — и возникало некое звуковое облако, которое — при повторении мысли — постепенно сгущаясь, становилось словом или делилось на слова. Подобно тому, как из пыли и газа возникают, уплотняясь, планеты.

В стихотворении же мы видим обратный процесс: маленькие твердые слова соединяются в общую туманность, в общее звуковое облако. Вновь изобретается большое слово, но теперь оно состоит из набора обычных, давно уже сгущенных (и претерпевших множество изменений в своей истории) слов.

## Глава третья. Кузнечик дорогой

И стал над рыцарем старик,  
И впрыснул мертвою водою,  
И раны засияли вмиг,  
И труп чудесной красотой  
Процвел; тогда водой живою  
Героя старец окропил,  
И бодрый, полный новых сил,  
Трепеща жизнью молодою,  
Встает Руслан...

*Александр Пушкин, поэма «Руслан и Людмила»*

Первое удачное русское лирическое стихотворение было написано летом 1761 года Ломоносовым. Ученый, обремененный не только наукой, но и общественными делами, позавидовал кузнечнику:

Кузнечик дорогой, коль много ты блажен,  
Коль больше пред людьми ты счастьем одарен!  
Препровождаешь жизнь меж мягкой травой  
И наслаждаешься медвяною росой.  
Хотя у многих ты в глазах презренна тварь,  
Но в самой истине ты перед нами царь;  
Ты ангел во плоти иль, лучше, ты бесплотен,  
Ты скачешь и поёшь, свободен, беззаботен;  
Что видишь, всё твоё; везде в своём дому,  
Не просишь ни о чём, не должен никому.

Стихотворение имеет следующий заголовок: «Стихи, сочиненные на дороге в Петергоф, когда я в 1761 году ехал просить о подписании привилегии для академии, быв много раз прежде за тем же». Будучи переложением с древнегреческого, оно, однако, есть нечто большее, чем удачный перевод. То, что было анакреонтическим стихотворением «К цикаде», становится самостоятельным русским стихотворением. Русская лирика началась с образа кузнечика: с мечты человека о свободе при полном сознании собственной хрупкости.

Стихотворение начинается со слова «кузнечик» — и далее разворачивает, разветвляет, объясняет это главное слово. «Кузнечик» — слово-матка, а все остальные слова, подобно рабочим пчелам, им порождаются и его обслуживают<sup>1</sup>. Одни слова непосредственно созвучны этому главному слову, прилепились к самому магниту, другие лепятся уже на эти намагниченные слова.

---

<sup>1</sup> Сравните: Фердинанд де Соссюр в записях об анаграммах отмечает, что в ведийском гимне (например, посвященном богу огня Агни или громовнику Индре) повторяются слоги соответствующего священного имени. Исходя из этого, он высказывает предположение, что поэзия родилась из подобных развернутых имен: «Вначале были только маленькие сочинения, состоявшие из 4—8 стихов. По своему содержанию это были либо магические формулы, либо молитвы, либо погребальные стихи, а может быть, и хоровые, то есть, как будто случайно, их состав соответствовал тому, что мы в своей классификации называем "лирикой"». <...> Основанием для появления анаграмм *могло бы быть* религиозное представление, согласно которому обращение к богу, молитва, гимн не достигают своей цели, если в их текст не включены слоги имени бога».

(Особенно же чудесно то, что начать «тянуть ниточку» можно не только от слова «кузнечик», но и от любого другого слова в стихотворении. Любое слово можно превратить из рабочей пчелы в матку. В стихотворении каждое слово разъединяется на составляющие его звуки — с тем чтобы эти звуки, соединившись со звуками других слов, к нему вернулись. Это похоже на то, как героя сказки разрубает, а затем оживляют — и он оказывается краше прежнего. Каждое слово в стихотворении проходит обряд посвящения, чтобы стать «большим словом».)

Стихотворение о кузнечике написано шестистопным ямбом. То есть, если его скандировать, ударение падает на каждый второй слог, всего шесть ударений<sup>2</sup>:

Кузнечик *дорогой*, коль много *ты* блажен...

Таков метр стихотворения, на самом же деле в первой строке лишь четыре ударения:

Кузнечик *дорогой*, коль много ты блажен...

Посмотрите, что получается:

НЕ — ОГÓ — ÓГО — ЕН

«Кузнечик», словно перевернувшись, готов стать «блажен». Пока это лишь декларируется, но двойническое и антиномичное сочетание ОГÓ — ÓГО уже вроде бы указывает на его внутреннюю готовность к прыжку и превращению. В третьем стихе мы видим слово «жиЗНЬ», отражающее слово «куЗНечик» (из первого стиха). В слове «ЖизНь» отражается еще и слово «блаЖеН», которое «кузнечик» уже вобрал в себя ранее. Поэтому можно сказать, что слово «кузнечик» отражается в слове «жизнь» и звуком Ж — которого у него самого нет!<sup>3</sup> Слово «кузнечик» как бы нарастает по ходу стихотворения — подобно снежному кому.

---

<sup>2</sup> Иными словами, здесь шесть стоп. Каждая ямбическая стопа — это сочетание безударного и ударного слогов. Стих (то есть строка) шестистопного ямба, кроме того, распадается на две половинки (по три стопы в каждой) с паузой (цезурой) посередине. Пауза возникает из-за того, что третья стопа (первой половинки) непременно совпадает с концом слова: «Кузнечик дорогой, / коль много ты блажен...» Существует правило: в шестистопном ямбе обязательна цезура на третьей стопе.

<sup>3</sup> Правда, звуки З и Ж близки по своей артикуляции (оба звука — звонкие, щелевые, переднеязычные, только З — зубной, а Ж — нёбный). Так что можно и так сказать: З слова «кузнечик» перерастает в Ж слов «блажен», «жизнь». Нечто звенящее и сухое переходит в нечто влажное, сочное.

В четвертом стихе мы слышим вариацию отражения НЕ — ЕН, которое было в первом стихе:

И НАслаждаешься медвЯНою росою.

Здесь НА — (й)АН.

В пятом стихе кузНЕчик переворачивается вниз головой — и вот он уже «презрЕНна тварь» («Хотя у многих ты в глазах презренна тварь»), чтобы в шестом стихе, завершив оборот, обрести себя (себя истинного):

Но в самой истиНЕ ты перед нами царь.

Слово «НО» (шестого стиха) перекликается со словом «мНОгих» (пятого стиха), подчеркивая свою оппозицию, как бы возражая этим «многим». «КузНЕчик» же оказывается подхвачен словом «истиНЕ» — и подхвачен очень интересно: на ударное НЕ отвечает безударное НЕ, причем на нем же мы имеем пропущенное метрическое ударение. (Если стих скандировать, то ударение третьей стопы как раз падает на НЕ: «úстинé».) Ударение есть, но оно бесплотное. Кроме того, на слове «истине» кончается третья стопа, то есть полустипение. Из-за пропущенного метрического ударения и из-за положения перед цезурой это слово как бы длится, встает на дыбы, нависает над пустотой. Сравним это со взлетевшими вперед качелями, достигшими высшей точки.

Вокруг этого невесомого НЕ стоят (словно стражники) подчеркивающие, выделяющие его два ударные АМ:

Но в сАМой истиНЕ ты перед нАМи царь.

Их ударное А мощно отдается в последнем слове стиха: «цАрь». Благодаря такому сопровождению «кузНЕчик» отражается в «царь», хотя в этих двух словах нет ни одного совпадающего звука.

А в седьмом стихе кузнечик назван ангелом:

Ты ангел во плоти иль, лучше, ты бесплотен...

Но именно не просто назван, а действительно становится ангелом — благодаря художеству. Его НЕ отражается в АН, слово «кузнечик» отражается в слове «ангел», и отражение это было исподволь подготовлено. Сначала (в первом стихе) было НЕ — ЕН (кузНЕчик — блажЕН), потом (в четвертом стихе) НА



— АН («наслаждаешься медвяною»). Затем три ударных А шестого стиха («Но в сАмой истине ты перед нАми цАрь»). И вот — АНгел. Кроме того, эти НЕ и АН попадают оба на ударный слог первой стопы: «кузНЕчик» — «ты АНгел». Я думаю, что эти два ключевых слова стоят на отражающих друг друга местах и в стихотворении. Хотя стихотворение представляет собой пять двустопиш (если посмотреть на рифмы), по смыслу оно, пожалуй, распадается на начальное четверостишие, срединное двустопише и заключительное четверостишие. Полустишие «Кузнечик дорогой» открывает начальное четверостишие, а полустишие «ты ангел во плоти» — заключительное четверостишие:

Кузнечик дорогой, коль много ты блажен,  
Коль больше пред людьми ты счастьем одарен!  
Препровождаешь жизнь меж мягкой травой  
И наслаждаешься медвяною росой.

Хотя у многих ты в глазах презренна тварь,  
Но в самой истине ты перед нами царь;

Ты ангел во плоти иль, лучше, ты бесплотен,  
Ты скачешь и поёшь, свободен, беззаботен;  
Что видишь, всё своё; везде в своём дому,  
Не просишь ни о чём, не должен никому.

Посмотрим на последний стих:

НЕ просишь НИ о чём, НЕ должен НИкому.

Вот он, «кузНЕчик» — во всю свою кузнецкую. Каждое «не» (или «ни») отрицания — это прыжок. Всего четыре прыжка. Каждое отрицание внешней зависимости, несвободы есть одновременно прыжок-полет, есть утверждение

внутренней свободы. Утверждение, реализация того «прыжкового» НЕ, которое является ядром слова «кузНЕчик».

На самом деле все заключительное четверостишие рисует своим ритмом прыжки кузнечика, в то время как в первом четверостишии кузнечик еще, так сказать, спокойно нежится в траве. В срединном же двустишии высказывается мысль — причем в двух резко противопоставленных изречениях: мнению толпы (глазам многих) противопоставляется истина:

Хотя у многих ты в глазах презренна тварь,

Но в самой истине ты перед нами царь.

Эти два стиха образуют внутреннюю границу стихотворения, представляют собой как бы вставленное в стихотворение зеркало (что подчеркнуто также противоположными слогами ЕН — НЕ: презрЕНна — истиНЕ). В Дозеркалье кузнечик — еще тварь, в Зазеркалье — уже царь.

Сколько в стихотворении кузнечиков? Один, конечно. Но в то же время их три.

Первый кузнечик — сидящий в траве, не прыгающий кузнечик. Второй кузнечик — «презренна тварь» в момент трансформации, в момент превращения в ангела, в царя. Третий — прыгающий кузнечик. Кузнечик до метаморфозы — кузнечик в момент метаморфозы — кузнечик после метаморфозы.

Предпоследний стих говорит о полном единстве кузнечика с миром, это «tat tvam asi<sup>4</sup>». В нем четко звучат все шесть ударений — по три на каждое полустишие:

Что ВИдишь, всЁ твоЁ; вездЕ в своЁм домУ...

Само слово КУЗ-НЕ-ЧИК, как и распространяющее его стихотворение, состоит из трех частей.

Посмотрим на его первую часть (КУЗ). Звук К, который словно охватывает, заключает в себя слово «КузнечиК», повторяется в начальном четверостишии в словах «коль», «коль» (и этот повтор намекает также на возможность

---

<sup>4</sup> «То ты еси», это есть ты — индуистское «великое изречение», встречающееся в «Чхандогья-упанишаде» (начало 1-го тыс. до н. э.), в диалоге мудреца Уддалаки с сыном.

прыжков). Мы словно притрагиваемся к тельцу кузнечика, ощупываем его. Звук З отражается в начальном четверостишии в звуках З и Ж (родственных между собой — оба переднеязычные звонкие щелевые): «блажен», «жизнь», «меж», «наслаждаешься». Заднеязычный глухой смычный К, кажется, передает точечность (малость) кузнечика и, может быть, его скрытое положение в траве, а переднеязычный звонкий щелевой З — его вибрации, его дрожание, его наслаждение жизнью. КУЗ — хрупкое и поющее тельце кузнечика.

Посмотрим на вторую часть слова (НЕ). В стихотворении она развита в мысль о «самой истиНЕ», в НЕт! — несвободе. Слог НЕ произносится протяжно (видимо, из-за своей открытости, а также из-за сонорного и мягкого Н), тем самым подчеркивая (в стихотворении) ласковость обращения («кузнеечик дорогой!»). Протяжность слога НЕ передает также замирание, затишье перед прыжком. Смена гласных в слове «кузнечик» (У — Э — И) также говорит о том, что в серединке подготавливается прыжок (от заднего верхнего гласного У — к переднему среднему Э — к переднему верхнему И).

Посмотрим на третью часть (ЧИК). Она зеркально отражена в слове «сКаЧешь» заключительного четверостишия и почти звукоподражательно («чик!») рисует прыжок (то есть достигнутую свободу).

Слово «кузнечик», как и стихотворение о кузнечике, живо происходящей в нем метаморфозой.

### ***Приложение. Лишь мгновенный облик добычи***

Владимир Набоков в романе «Приглашение на казнь» пишет:

*«Стой! Вот опять чувствую, что сейчас выскажусь по-настоящему, затравлю слово. Увы, никто не учил меня этой ловитве, и давно забыто древнее искусство писать, когда оно в школе не нуждалось, а загоралось и бежало как пожар, — и теперь оно кажется таким же невозможным, как музыка, некогда извлекаемая из чудовищной рояли, которая проворно*

журчала или вдруг раскалывала мир на огромные, сверкающие, цельные куски — я-то сам так отчетливо представляю себе все это, но вы — не я, вот в чем непоправимое несчастье. Не умея писать, но преступным чутьем догадываясь о том, как складывают слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением, — так что вся строка — живой перелив; догадываясь о таком соседстве слов, я, однако, добиться его не могу, а это-то мне необходимо для несегодняшней и нетутошной моей задачи. Не тут! Тупое "тут", подпертое и запертое четкою "твердо", темная тюрьма, в которую заключен неумно воющий ужас, держит меня и теснит. Но какие просветы по ночам, какое... Он есть, мой сонный мир, его не может не быть, ибо должен же существовать образец, если существует корявая копия. Сонный, выпуклый, синий, он медленно обращается ко мне. Это как будто в пасмурный день валяешься на спине с закрытыми глазами, — и вдруг трогается темнота под веками, понемножку переходит в томную улыбку, а там и в горячее ощущение счастья, и знаешь: это выплыло из-за облаков солнце. Вот с такого ощущения начинается мой мир: постепенно яснее дымчатый воздух, — и такая разлита в нем лучащаяся, дрожащая доброта, так расправляется моя душа в родимой области. — Но дальше, дальше? — да, вот черта, за которой теряю власть... Слово, извлеченное на воздух, лопается, как лопаются в сетях те шарообразные рыбы, которые дышат и блистают только на темной, сдавленной глубине. Но я сделаю последнее усилие, и вот, кажется, добыча есть, — о, лишь мгновенный облик добычи!»

Обратите внимание на то, как слово «тут» у Набокова высвечивается словами, братается со словами «ТУпое», «заперТое», «Темная ТЮрьма», «неУемно воЮщий Ужас», «ТесниТ». Слово «дышит и блистает только на темной, сдавленной глубине».

*Другие работы Ильи Франка смотрите на [www.russianeurope.ru](http://www.russianeurope.ru)*