

## АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (СТИХОТВОРЕНИЕ ТВАРДОВСКОГО «КАК НЕ СПЕША САДОВНИКИ ОРУДУЮТ»)

## 1

Напомню определение поэтического произведения, данное Гегелем. «Всякое подлинное произведение искусства представляет по себе бесконечный организм; оно отличается богатством содержания и раскрывает это содержание в соответствующем проявлении; оно представляет сосредоточенное единство, но не в виде такой формы и целесообразности, которые абстрактно подчиняют себе все раздельное, а в виде чего-то единичного, с той живой самостоятельностью, в которую замыкается целое без видимого намерения закруглиться в совершенной форме; поэтическое произведение преисполнено материей действительности, не находясь в зависимости от этого содержания и его наличности, ни от какой-нибудь жизненной сферы, но оно свободно творит из себя, чтобы оформить понятие вещей в его подлинном проявлении и примиряюще согласовать внешнее существующее с его внутренним принципом».<sup>1</sup>

В самой простой форме можно определить лирическое художественное произведение как первичную «неделимую» систему образов, объединенную единым «высказыванием» единого лирического субъекта, отграниченную от любой другой системы и отражающую определенный круг явлений лирического начала объективной действительности, общественного человека.

В последние годы внимание к элементарной исходной целостности художественного воспроизведения действительности усилилось, появился жанр литературоведческих исследований-разборов отдельных произведений искусства, в том числе лирических. Некоторые исследователи считают даже, что именно здесь пролегает основной путь развития науки о поэзии.<sup>2</sup> Возможности, задачи и трудности этого жанра обсуждались нашим литературоведением.<sup>3</sup> Можно согласиться с Г. М. Фридендером, что именно

<sup>1</sup> Гегель. Соч., т. XIV. М., 1958, с. 190.

<sup>2</sup> Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. Zürich—Freiburg, 1966, S. 249—250.

<sup>3</sup> Фридендер Г. М. — В кн.: Вопросы методологии литературоведения. М.—Л., 1966, с. 56—101; Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972, с. 11—12; Поэтический строй русской лирики. Л., 1973, с. 3—8.

в этом жанре исследований можно достигнуть наибольшей полноты анализа «всего богатства внутренних... значений и связей в произведениях словесного искусства» и что вместе с тем здесь есть опасность «изоляции отдельного литературного произведения от более широкого историко-литературного и социально-исторического контекста».<sup>4</sup> Появилась серия таких исследований, в частности, книга Ю. Лотмана.<sup>5</sup> Весьма интересен сборник «Поэтический строй русской лирики», объединяющий 24 статьи 24 авторов, посвященные анализу отдельных стихотворений русских поэтов от Ломоносова до Твардовского и Тихонова. В отличие от книги Лотмана здесь представлены разнообразные подходы (причем к структурализму приближается только одна статья), и сборник дает довольно широкую панораму современного состояния этого жанра исследований. Оно, это состояние, оказалось очень разнообразным, даже пестрым, хотя и в пределах общности основных методологических позиций советского литературоведения. Нужно также отметить сборник, посвященный анализу 15 стихотворений Пушкина.<sup>6</sup> Имеются и другие опыты целостного анализа отдельных стихотворений и в форме статей в разных сборниках и журналах, и как элементы монографических исследований творчества того или другого поэта. Некоторые разборы представляют собой дополнительные варианты самой методики анализа.<sup>7</sup> Не буду останавливаться на разборах этих работ. Отмечу лишь, что, с одной стороны, наблюдается стремление к всестороннему анализу произведения как целостности, а с другой — неравное внимание авторов разным сторонам этой целостности. Многие уделяют главное внимание истории создания стихотворения — когда и как оно писалось, какие в нем имеются реалии, требующие пояснения, как оно менялось от варианта к варианту, и т. д. Этот же жанр особенно популярен в литературе о лирике Пушкина. В частности, он преобладает в упомянутом сборнике, посвященном стихотворениям Пушкина 20—30-х годов. Подзаголовки сборника указывает также на желание рассмотреть не только историю создания, но и «идейно-художественную проблематику» каждого стихотворения. Однако в большинстве статей

---

<sup>4</sup> Фридлиндер Г. М. Вместо предисловия. — В кн.: Поэтический строй русской лирики, с. 3—4.

<sup>5</sup> Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. с. 133—270.

<sup>6</sup> Стихотворения Пушкина 1820—1830 годов. История создания и идейно-художественная проблематика. Л., 1974.

<sup>7</sup> Среди монографических работ о поэзии и поэтах в значительной мере на анализе отдельных ключевых стихотворений построены кн.: Макадонов А.: 1) Очерки советской поэзии. Смоленск, 1960; 2) Николай Заболоцкий. Л., 1968. Анализы некоторых отдельных лирических стихотворений, более или менее всесторонние, даны также в кн.: Михайлов А. Лирика сердца и разума. М., 1965; Добин Е. Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1968; Дементьев В. Леонид Мартынов. М., 1971; ряд разборов в книгах о Блоке П. Громова, Д. Максимова и др. Из зарубежных опытов на-

ей уделено очень мало места. При всей несомненной пользе таких исследований нужно все же оговорить, что они больше касаются процесса творчества и творческой биографии поэта. В сборнике «Поэтический строй русской лирики» и в некоторых других упомянутых работах основное внимание уделено анализу самого текста в завершённом виде, а также его контексту, и это ближе к главным задачам целостного анализа лирического стихотворения; история создания рассматривается как необходимый, но подсобный или подчиненный элемент анализа. Но и здесь различные элементы, как я уже отметил, выделяются различными авторами очень по-разному, и многие анализы еще далеки от действительной целостности.

Тут проявляются объективные трудности, связанные с неразработанностью в литературоведении основных вопросов внутреннего строения лирического стихотворения. Очень варьируются у разных исследователей доли внимания, уделенного «тексту» и «контексту», при разных трактовках и понимании самого «контекста». Некоторые авторы сосредоточиваются на соотношении поэтики данного стихотворения с другими стихотворениями того же поэта, с поэтической традицией и фоном эпохи и в связи с этим — соотношениям старого и нового, роли «ожидания» нового, отталкиванию от сложившихся литературных штампов и «сигналов» и связям с ними (этому в особенности посвящено большинство анализов, включенных в сборник «Поэтический строй русской лирики»). Меньше рассматривается соотношение системы образов и знаков стихотворения с общим историческим процессом и с теми ступенями развития личности, о которых говорили еще Шеллинг и Гегель. Наконец, в имманентном анализе самого текста одних авторов больше занимает звуковая ткань стиха, ее организация, метрико-ритмическая структура (в связи, конечно, с содержанием!); других — внутреннее движение самой лирической ситуации и целостной системы образов — лирического «я» и лирических героев и связанных с ними образов природы, других людей и т. д. Все авторы стремятся анализировать по возможности основные элементы содержания и формы (иногда, используя структуралистские представления, в частности, пытаются расчленять стихотворение на «уровни»). Причем выявляются разноречивой и неопределенностью трактовки таких широко распространенных категорий, как «интонация», «лирический герой», «лирический сюжет», иногда употребляется термин «лирическое событие», без его, впрочем, ясного определения. Особое внимание уделяется семантическому истолкованию ритмической и звуковой организации, той ее «значимости», о которой писал еще Гегель. Здесь также дифференцируется два подхода. Примером их

является параллельный анализ стихотворения Казина «Гармонист» двумя авторами.<sup>8</sup>

Один из них, П. Л. Руднев, формулирует принципиальные расхождения методик и общие проблемы, так сказать, порядка анализа лирического стихотворения.

«Во-первых, возможен вопрос — что целесообразно считать фундаментом монографического анализа — план содержания, лирическую эмоцию, воплощенную в стихотворении, или же план выражения, общий каркас его лирической композиции?»

Во-вторых, в какой степени подобный анализ может и должен быть имманентным по отношению к данному тексту?

Наконец, в-третьих, является ли реальной и посильной для квалифицированного исследователя уяснить семантическую насыщенность различных уровней структуры стиха, описанных и изученных в условной изоляции друг от друга?». Руднев отвечает на все три вопроса. На первый: «Оба возможных пути монографического анализа имеют право на существование». На второй: «Оптимальная форма монографического анализа семантики метра должна строиться на базе единства внутри- и внетекстовых связей». На третий: утверждает, что можно показать содержательность каждого из уровней стихотворения, «даже абстрагированных друг от друга при описании и исследовании».<sup>9</sup>

М. Гаспаров в рецензии на книгу Жовтиса, отмечая достоинства разборов стихотворений в ней, критикует, однако, точку зрения, согласно которой исследователь «видит в разбираемом стихотворении прежде всего его содержание, т. е. то, о чем говорится; и лишь потом, напрягши внимание, начинает высматривать особенности стиха, как бы аккомпанирующие разворачиванию этого содержания». И спрашивает: «А так ли это? Точно ли читатель прежде всего видит в стихотворении „то, о чем говорится“, а уже потом — форму, аккомпанирующую этому содержанию»? И пишет: «Вот перед нами стихотворение; еще не начав его читать, мы видим, что оно написано трехстишиями; прочитав пять-шесть строк, мы видим, что оно прорифмовано терцинами; мы еще не успели разобраться в том, о чем говорится в стихотворении, но для нас уже распахнулась за ним перспектива большой литературной традиции, у истоков которой „Бо-

<sup>8</sup> Жовтис А. Переживание и строй стиха. — В кн.: Жовтис А. Стихи нужны... Алма-Ата, 1968, с. 116—127; Руднев П. Л. Опыт семантического анализа монометрической и полиметрической стиховых структур на метрическом уровне. — В кн.: Труды по русской и славянской филологии. XXI. — Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та, вып. 306, 1973, с. 297—311. См. также рецензию М. Гаспарова на книгу Жовтиса: Стихование нужно... — Вопросы литературы, 1969, № 4, с. 203—207. Оба анализа посвящены в основном связи ритмико-звуковой организации с семантикой и общим построением стихотворения, но Руднев больше уделяет внимания собственно метрической организации, «уровню» и применению, как ему думается, более точных количественных методов ее исследования.

<sup>9</sup> Руднев П. Л. Опыт семантического анализа... с. 297—298, 299.

жественная комедия“ Данте; и на этом фоне мы уже по-новому предчувствуем и по-иному воспринимаем то, что ждет нас в следующих строках нашего стихотворения». И продемонстрировав связь, даже совпадение основной метрической композиции стихотворения Казина со смысловой композицией, которую «не заметил А. Жовтис», М. Гаспаров предлагает больше использовать данные «академического» стиховедения и строить анализ «сразу с двух концов — не только от импрессионистических наблюдений над выразительностью, но и от научных констатаций употребившей здесь методику разбора стихотворения Жовтисом и Рудневым (на мой взгляд, ни тот, ни другой не дают действительно целостного анализа, хотя и делают ценные наблюдения, взаимодополняющие), вернусь к этому вопросу дальше, на материале конкретного разбора стихотворения. Но тут же должен отметить, что, хотя в общей форме, конечно, желательно вести анализ с обоих указанных Гаспаровым «концов», он впадает в явное противоречие, довольно типичное для определенного круга представителей академического стиховедения, вернее, сложившихся у нас и за рубежом школ этого стиховедения. Если уж говорить от имени некоего обобщенного читателя, то, конечно, любой читатель воспринимает одновременно и то, о чем говорится, и то, как говорится. Думаю, что и сам М. Гаспаров читает точно так же. Ибо, независимо от восприятия любого читателя, «что» и «как» представляют собой в художественном произведении столь слитное единство, что их можно разделять лишь в условной последовательности анализа, а не в реальности самого стихотворения и его восприятия читателем. Далее, нельзя отождествлять понятие «то, о чем говорится», и то, «что говорится», так как нужно отличать тему и содержание, категории, тесно связанные, но не тождественные. И следует подчеркнуть, что правильный анализ «что» включает в себя и анализ «как», и наоборот. Гаспаров правильно возражает против реально наблюдающихся случаев анализа «особенностей стиха» как чего-то только «аккомпанирующего» развертыванию содержания. И бесспорно, что читатель видит эти особенности не «потом», так как само содержание через них существует в художественном произведении. Тем не менее никак нельзя сказать, что «особенности стиха» воспринимаются раньше или легче, чем содержание. Более того, эти особенности сами по себе содержательны. И при всех условиях «что» является ведущим элементом в единстве «что» и «как», если понимать под «что» именно содержание в полном его объеме. И даже в терцинах пушкинского стихотворения «И дале мы пошли», в задание которого входило сопоставление с Данте, ничего нельзя понять в «особенностях стиха», не проанализировав особенности изображения ада и позиции лирического субъекта по сравнению с дан-

<sup>10</sup> Гаспаров М. Стиховедение нужно... с. 205—207.

товским адом и дантовскими героями. И в обоих ничего нельзя понять, не сопоставив их с реальными «внетекстовыми» ситуациями истории и человеческих характеров их времени.

Возвращаясь к вопросам и ответам Руднева, следует прежде всего отметить, что «план содержания» нельзя сводить к лирической эмоции, а «план выражения» к «общему каркасу... лирической композиции». Оба плана содержат в себе более богатый набор признаков. Фундаментом монографического анализа стихотворения может быть только совместное рассмотрение обоих планов как единства содержания и формы и как единой системы образов, выражающей и отражающей определенные явления и тенденции действительности. В процессе анализа приходится в той или иной мере условно разделять разные планы содержания и выражения, но фундаментом, очевидно, является анализ содержания в его конкретной форме выражения. Анализ того, что Белинский называл «музыкой души» в лирическом стихотворении.

Два остальных вопроса и ответа Руднева не вызывают возражений, но все же с оговоркой. Можно абстрагировать друг от друга при написании различные «уровни» стихотворения, если понимать под ними различные его компоненты и стороны, например специально описывать метрику и ритмику и другие элементы звуковой организации стиха. В последние годы именно в этих описаниях особенно много сделано стиховедами и на примерах отдельных стихотворений, и в общих, сводных работах.<sup>11</sup> Но многие из этих описаний являются только описаниями, часто очень внешними перечислениями отдельных свойств ритмов, метров и вариаций в пределах стихотворения — без всякой связи с движением мысли, чувства лирического субъекта и общей поэтикой изучаемого поэта (например, статья В. В. Иванова о ритме поэмы Маяковского «Человек» или статья Топорова о стихотворениях Рильке и Верлена). В результате таких анализов предлагаются и «общие формулы стихотворения», в которых авторы пытаются сочетанием нескольких буквенных и цифровых индексов передать структуру строфики, метра, ритма с учетом словоразделов и т. п. Ценность этих формул для действительного познания своеобразия и художественного значения анализируемых стихотворений

<sup>11</sup> Из общих сводок назову только самые последние и, как думается, важные: Теория стиха. Л., 1968; Холшевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Изд. 2-е. Л., 1972; Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблема рифмы. М., 1973; Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974. Из отдельных статей-разборов стихотворений: Иванов В. В. 1) Ритм поэмы Маяковского «Человек». — В кн.: Poetics. Poetyka. Поэтика. II. Warszawa, 1966, с. 243—276; 2) Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова. — Там же, с. 277—299; 3) Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых». — В кн.: Труды по знаковым системам, т. III. Тарту, 1967 (Уч. зап. Тартуск. ун-та, вып. 198); 4) Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой. — В кн.: Теория стиха. Л., 1968, с. 168—201; Топоров В. Н. К анализу нескольких поэтических текстов. — В кн.: Poetics. Poetyka. Поэтика. II. Warszawa, 1966, с. 61—120.

остаётся, однако, совершенно не выясненной. В других статьях, например в статье того же В. В. Иванова о стихотворении Межирова или Руднева о стихотворении Казина, устанавливается некоторая связь этих компонентов с движением чувства и мысли лирического субъекта и дается иногда краткая характеристика самой темы и общего смысла стихотворения. Но структура семантического движения описывается очень бегло и ряд компонентов, с ним связанных, вообще не описывается, и, таким образом, лирическое стихотворение как целое все же остаётся непроанализированным. Все эти наблюдения тем не менее интересны и полезны как определенный материал для более целостного анализа стихотворения и поэта, а также как материал для общей характеристики исторической эволюции стиха, позволяющий установить некоторые количественные закономерности относительной роли различных компонентов, их сочетаний, структур и т. д. В качестве примера можно назвать полезную книгу известного поэта Д. Самойлова об истории русской лирики и ряд работ Руднева, Гаспарова, Гончарова, Холшевникова. Иногда оказывается, что эти статистически выраженные особенности имеют определенную связь с определенными поэтическими системами и этапами развития поэта или русской поэзии в целом.<sup>12</sup> Однако значение для познания лирики как жанра искусства и лирического стихотворения как художественного произведения эти наблюдения получают только тогда, когда исследователи подчиняют их более целостному анализу. К сожалению, примеры такого анализа до сих пор остаются очень редкими. Но часты случаи, когда представители «академического стиховедения» подменяют глубокий анализ стихотворения весьма частными наблюдениями. В качестве примера можно назвать анализ стихотворения Маяковского «Тамара и Демон» В. Е. Холшевниковым. Главнейшее в этом стихотворении Маяковского совершенно не попало в круг внимания исследователя.<sup>13</sup> Это не означает, конечно, что мы должны вернуться к обычным психологическим, социологическим интерпретациям «того, о чем говорится», с добавлением отдельных «аккомпанирующих» частностей конкретной ткани стиха, его особенностей. Но это озна-

<sup>12</sup> Это, правда, отмечалось и ранее.

<sup>13</sup> Этим главнейшим не является ни «отношение к поэзии прошлого» или «к классической поэзии вообще, к романтической лирике Лермонтова и ко всей романтике в частности», как это кажется автору разбора. Ни «подчеркнуто-разговорный стиль речи» и особенности «маяковского типа» дольника, которым автор разбора уделяет наибольшее внимание и делает интересные наблюдения, по которым, однако, не увязаны ни с тем, что он считает центральной темой, ни с конкретным движением «разговорной манеры» в стихотворении. А действительно главным является трагико-пролическое высказывание лирической мысли-переживания большой человеческой личности, сложной, многоплановой, «заждавшейся» большой любовью и не находящей ее, большого поэта, ищущего своего места в современности, в трудной борьбе со всем мещанским, лживым, приспособленческим. И перекликается это главное не только с «Юбилейным», но и с «Про это».

чает, что нужно серьезно обсудить и методику работы «академического стиховедения».

Вместе с тем продолжается линия развития более широких и всесторонних анализов-интерпретаций, соединяющих в себе анализ «музыки души» и ее выражения всей тканью стихотворения. В качестве хороших примеров можно назвать некоторые статьи в том же сборнике «Поэтический строй русской лирики» (например, И. Л. Альми о стихотворении Баратынского «Все мысль да мысль»). В этих анализах мы приближаемся к наиболее полному комплексу «плана-содержания» и «плана-выражения» в их единстве, и исследование в них включает в себя и элемент сопереживания с поэтом, оценки, соучастия в творческом процессе.

Попытаемся теперь рассмотреть дальнейшие возможности такого комплексного исследования на примере лирического стихотворения Твардовского «Как не спеша садовники орудуют». Выбор определяется тем, что оно представляет собой образец настоящей высокохудожественной лирики. Оно особо интересно тем, что лирическое начало в нем выражено необычным, даже как бы нелирическим способом, и стихотворение представляет собой новую, сложную при внешней простоте систему, характерную для глубинных тенденций развития советской лирики последних десятилетий.

## 2

Стихотворение Твардовского «Как не спеша садовники орудуют» является третьим в цикле «Памяти матери» (1965). Оно принадлежит к вершинам советской поэзии. При анализе нужно также исходить из того, что его 24 ямбические строчки есть «бесконечный организм», своеобразная актуальная бесконечность, отражающая и «закрепляющая» (пользуясь выражением самого Твардовского)<sup>14</sup> актуальную бесконечность окружающей художника и породившей его действительности.

Никакой анализ не может исчерпать смысл «второй действительности» художественного произведения — такого же неисчерпаемого объекта, как и все явления первой действительности. Критика до сих пор ограничивалась краткими замечаниями об этом стихотворении и обо всем цикле «Памяти матери»;<sup>15</sup> стихотворение во всей его простоте, ясности представляет собой очень сложную поэтическую систему.

Принцип принятой нами методики анализа — медленное прочтение с комментариями, его индивидуальных и типологических особенностей, в последовательности движения текста, как движе-

<sup>14</sup> Речь на XXI съезде КПСС. — В кн.: Твардовский А. Статьи и заметки о литературе. М., 1972, с. 211; см. также: с. 21 и др.

<sup>15</sup> См., в частности: Македонов А.: 1) Правда поэзии. — Вопросы литературы, 1968, № 7; 2) О Твардовском. — В кн.: Твардовский. Стихотворения. Поэмы. (Библиотека всемирной литературы). М., 1970, с. 20.



ния второй действительности, отражающей «текст» первой действительности. Анализ «замкнутого» мира стихотворения должен быть анализом обоих «текстов» и самого процесса этого отражения-выражения. В структуре художественного текста нет высших и низших «уровней» в отличие от структуры, скажем, дома. Каждый «этаж» стихотворения является и фундаментом, и крышей, и этажом. Но имеются разные элементы, стороны, составные части этой целостности, которые в ходе анализа выделяются и описываются и в отдельности (с долей условности), и в их единстве. И есть определенное направляющее начало целостности, ее внутренний закон, который и нужно называть идеей, а в ее конкретном развитии — содержанием произведения. Он определяет содержательность всех элементов формы. Исходный пункт и ядро этой целостности — поэтическое и жизненное событие, выраженное в данном стихотворении, со своими поэтическими пространством и временем, их структурой, поэтическим сюжетом. Для поэтики Твардовского характерно, что поэтическое событие его стихов обычно можно вкратце (хотя и схематично) сформулировать и прозой, его «можно рассказать».<sup>16</sup> В данном случае событием, «рассказанным» в стихотворении, являются похороны матери, переживания и размышления сына во время похорон, связь их с более широким кругом событий, переживаний, размышлений.

Жанр стихотворения можно определить как лирический рассказ-очерк об этих событиях в форме дневниковой записи-описания и похорон, и своего душевного состояния. Это — типичный для лирики Твардовского жанр, проходящий через все его творчество, начиная со стихотворений 1928—1929 гг., но здесь, как увидим, развитый до небывалой глубины.

Проследим ход событий в стихотворении.

Как не спеша садовники орудуют  
Над ямой, заготовленной для дерева:  
На корни грунт не сваливают грудой,  
По горсточке отмеривают.

Как будто птицам корм из рук,  
Крошат его для яблони.  
И обойдут приствольный круг  
Вслед за лопатой граблями...

Но как могильщики — рывком —  
Давай, давай, без передышки, —  
Едва свалился первый ком,  
И вот уже не слышно крышки.

<sup>16</sup> «Существенное содержание любой, даже своеобразной по форме поэтической вещи, рассказать можно. Более того, самое это свойство быть пересказанной словами обычной речи — есть едва ли не первый признак ее поэтической сущности и подлинности». — См.: Твардовский А. Статьи и заметки о литературе. М., 1972, с. 21. Это замечание отражает существенный принцип его поэтики, сохраненный им и в цикле «Памяти матери», хотя, конечно, это не универсальный принцип лирики и даже не всей его лирики.

Они минутой дорожат,  
У них иной, пожарный навык:  
Как будто откопать спешат,  
А не закапывают навек.

Спешат — меж двух затяжек срок —  
Песок, гнилушки, битый камень  
Кой-как содвинуть в бугорок,  
Чтоб завалить его венками. . .

Но ту споровку не порочь —  
Оправдан этот спех рабочий:  
Ведь ты им сам готов помочь,  
Чтоб только все — еще короче.<sup>17</sup>

В первых двух стихотворениях цикла «Памяти матери» уже намечен и развит ряд мотивов, которые имеют и самостоятельное значение и вместе с тем как бы готовят третье стихотворение. Мы уже пережили вместе с поэтом и общее размышление о прощаниях с матерями, прощаниях всех сыновей и всех матерей, и краткий лирический рассказ истории жизни матерей и сыновей, их отношений, с горькой нотой сожаления, даже раскаяния, сознания неравноценности любви матери к сыну и любви сына к матери при ее жизни. Благодаря этому внутренним светом намечается образ матери, материнской любви и значительности последней разлуки, хотя непосредственно об этой матери, этом сыне еще ничего не говорилось. А дальше — во втором стихотворении — эта тема развивается уже как образ самой матери, драматической судьбы русской женщины-крестьянки, на фоне большой истории народа, как слитный рассказ-воспоминание и сына о матери, и матери о самой себе и как в самом этом прошлом предвосхищение последней разлуки. Непосредственно на авансцену выступает лирическая тема самого последнего прощания — похорон, тех, о которых когда-то мечтала мать — «на севере, тайгою запертом», и тех, которые сейчас реально наступили («теперь над ней березы, хоть не те»), и горько-скорбный лирический комментарий сына. Таким образом, концовка второго стихотворения цикла уже и непосредственно готовится, подводит нас к третьему — к картине последнего прощания. Стихотворение «Как не спеша садовники орудуют» воспринимается как элемент цикла, следующая ступень развития чувства, мысли, события. Но вместе с тем — это самостоятельное стихотворение. Здесь мы остановимся на анализе только этой ее самостоятельной целостности, хотя контекст цикла дает ей дополнительную почву и атмосферу, и разбираемое стихотворение подводит нас к заключительному стихотворению («Ты откуда эту песню»), которое, однако, также уже выходит за рамки данного анализа.

«Как не спеша садовники орудуют» есть прежде всего описание картины одного из моментов последнего прощания. Тема цикла в це-

<sup>17</sup> Цит. по последнему авторскому тексту в указанном издании: «Библиотека всемирной литературы», с. 206.

лом — «Памяти матери» — здесь как бы уплотнена, сжата в этом, самом близком эпизоде памяти, когда воспоминание еще свежо, выступает как только что пережитое, еще сейчас существующее, продолжающееся. И внутри картины похорон выделен опять-таки один небольшой отрезок времени — кульминационный момент прощания. Один, но во всей его многоплановости.

При всей концентрированности в этом стихотворении по сравнению с другими стихотворениями цикла, более широкозахватными по времени и пространству, оно делится на три четко обособленные части. Первая часть состоит из восьми строк, вторая из двенадцати и третья, заключительная, из четырех. Части разделены многоточиями, что оттеняет их относительную самостоятельность. Каждая часть в свою очередь разделяется на строфы — четверостишия, с перекрестной рифмовкой, и каждое четверостишие также отвечает законченному элементу события, чувства, мысли; внутри строф наблюдается дальнейшее столь же четкое подразделение. В то же время эти как бы концентрически построенные и ясно разграниченные подразделения объединены единой господствующей, очень текучей и подвижной стихией стиха, интонацией, поэтической мыслью.

Перечитаем еще раз первую часть:

Как не спеша садовники орудуют  
Над ямой, заготовленной для дерева:  
На корни грунт не сваливают грудю,  
По горсточке отмеривают.

Как будто птицам корм из рук,  
Крошат его для яблони.  
И обойдут приствольный круг  
Вслед за лопатой граблями...

Обратим внимание на парадоксальность этого начала, его неожиданность. Картина похорон матери и сыновнего горя начинается с изображения труда садовников, засыпающих ямки для посадки деревьев! Если бы мы не знали предыдущего стихотворения цикла, то вообще могли бы по этим восьми строчкам подумать, что они никакого отношения к похоронам матери и ее памяти не имеют. Обе строфы в целом дают законченную картину труда садовника. И акцент сделан, также несколько неожиданно, на психологической особенности этого труда — его особой неоплодотворенности, выражающей его заботливость, внимательность, любовь к труду жизни и для жизни. Но само авторское «я» прямо не присутствует. Перед нами как будто только зарисовка, точное описание. Сцена дана как движущееся настоящее, замедленной кино съемкой. Мы движемся в течение этих восьми строчек вместе с самими садовниками. Причем начинается движение где-то с середины, когда яма для посадки яблони уже выкопана. И рассказ идет с середины, как продолжение чего-то ранее рассказанного.

И показана только заключительная стадия труда — закапывание и выравнивание.

Описание идет с дотошной подробностью, отвечающей неторопливости самой работы — во всех ее отдельных элементах, «кадрах», вплоть до того, как по горсточке отмеривают и крошат грунт, как после работы лопатой землю обходят граблями. Степень дотошности труда даже чуточку преувеличена. Ведь если лопатой грунт закидывают, то уже вряд ли все время по «горсточке», и если крошат этот грунт, то вряд ли все-таки так, как корм птицам. Но преувеличенность — настолько тактична, что она почти не заметна, лишь акцентирует достоверность описания.

Эта деловитая достоверность доведена до специфической для Твардовского предельной конкретности. Конкретности предметной, ибо изображен ряд деталей, зримых, осязаемых — яма, дерево, его корни, грунт, его «горсточка», яблоня, приствольный круг, лопата, грабли. И конкретности — психологической. Ибо в центре предметного изображения — образ собирательной человеческой личности, садовников, и все изображение состоит в протекающем на наших глазах ряде жестов, поступков этого собирательного лица. Более того. В описание косвенно, через сравнения, включены образы другого ряда, деятельности других людей, которые в отличие от садовника спешат, «сваливают грудую». И деятельности тех людей, которые подобны садовникам и еще больше, чем садовники, работают не спеша, любовно-внимательно «кормят из рук...». Все предметное описание начинается с общего психологического определения — «не спеша». Последующая совокупность предметных деталей и ассоциаций — сравнений по контрасту и по сходству развивает это психологическое содержание в еще более широкий метафорический смысл. Другие люди, другие ряды человеческого поведения, подразумеваемые ассоциациями-сравнениями, не названы, не уточнены. Создается двойной художественный эффект: конкретнейшее изображение конкретного дела, труда, как будто только в рамках этого дела, и нечто в нем просвечивающее, более многозначное.

Такие ассоциации-сравнения очень характерны для поэтики Твардовского (особенно в 60-х годах). Они представлены двумя формами — неявной и явной, отрицательной и положительной. В первом четверостишии — скрытое и отрицательное сравнение неспешного труда с каким-то другим, спешным. Во втором четверостишии более явное и положительное. Первое сравнение кажется даже лишним, ведь и так ясно, что если по горсточкам отмеривают, то, значит, не наваливают грудую. Но то, что кажется лишним, дает указание на глубинный смысл всей сцены, который станет явным лишь в следующих частях стихотворения. А второе, положительное и явное, сравнение тоже представляется неожиданной, отдаленной ассоциацией. И все же очень точной с точки зрения направленности психологического содержания. Садовники как бы кормят грунтом корни яблони, с той же за-

ботливой неторопливостью, как могут кормить птиц из рук. Кто эти люди, кормящие птиц, — неизвестно, но невольно возникают ассоциации с образами других стихотворений самого поэта и данного цикла, образами матери-крестьянки и крестьянского сына, хорошо знающего и как закапывают корни яблонь, и как кормят птиц из рук. В этом сравнении есть и некая дополнительная ассоциация — «оппозиция», противопоставление (уже совсем неявное) «ямы», «корней» — и «птиц», «рук», противопоставление низа и верха, углубления в землю — и полета в небо. Но и то и другое связаны единым потоком жизни и труда для жизни и единой психологией заботливости, размеренности, дотошности этого труда.

Оба сравнения создают в описании стереоскопическую глубину, многосоставность видимого — и чего-то еще за этой глубиной, чего-то еще невидимого.

Таким образом, непритязательная «очерковая» деловая зарисовка приобретает дополнительное внутреннее освещение, поле еще не раскрытых значений.

Все это выражено и самим движением стиха, его ритма, системы звуков, интонации, голоса невидимого рассказчика, авторского «я». Интонация — как в непринужденном разговоре или дневниковой записи в стихах — разговоре доверительном, но сдержанном, без интимности; разговоре, предельно ясном, точном и чего-то не договаривающем, только подразумевающим. В его основе — стихия разговорного языка, без выделяющихся прозаизмов и поэтизмов, но есть и явный прозаизм — «орудуют». В обычной речи он придает оттенок фамильярности или небрежности, иногда — неодобрения или иронии; здесь, однако, это слово скорее только оттеняет деловитость и обычность труда садовников, домашнее непринужденное отношение к нему автора и вместе с тем указывает на существование чего-то, усложняющего это отношение. В целом преобладает тональность по возможности точного описания, но описания прежде всего для себя, в дневнике, в ходе соприсутствия автора и садовников. Автор — здесь и описывает то, что видит. Но видит и нечто, что он здесь не описывает. Это двойное содержание проявляется всей структурой стиха.

Подразделения элементов описания строго совпадают с подразделениями синтаксических и ритмических единиц. Намечена система синтаксических и семантических параллелизмов. В частности параллельных сказуемых к общему подлежащему, названному только раз — в первой строчке. Этот параллелизм дополняется менее строгими соответствиями других элементов предложений (например, «для дерева», «для яблони»). Вместе с тем имеются переходы в неожиданные сопоставления, также связанные друг с другом параллелизмом и контрастом, и «примесь» интонации сдержанного волнения. Начинается описание с восклицательной частицы — «как». Это «как» повторяется в другой строфе, уже в другом, сравнительном, значении, но сохраняет и

оттенок восклицательной интонации. Сама система параллелизма и подобия уже выходит за рамки делового и «хронологического» описания и выражает скрытое напряжение, волнение, хотя явный смысл описания как будто и не дает для этого основания. Это противоречие проявляется во всех элементах ритмико-звуковой системы.

На фоне основной ямбической схемы, с традиционной перекрестной рифмовкой, развит сложный и сильно варьирующийся (даже в пределах восьми строк) ритмический рисунок. Пятистопный ямб первых трех строк сопровождается дактилическими окончаниями, которые сообщают ему оттенок противоположной метрики. А сильное, «восклицательное» — ударное «как» в начале первой строчки придает самому началу ямбического движения звучание хориямба. Заканчивается первая строфа неожиданным переходом в трехстопный ямб, т. е. переходом к более сжатому ритму, который, однако, в свою очередь заканчивается гипердактилическим окончанием, создающим оттенок не только напевности, но даже протяжности, заунывности. Такая ритмическая структура создает впечатление стихотворной речи одновременно — и спокойно упорядоченной, плавной, и, наоборот, чем-то затрудненной, — с перебоями, неожиданными сменами ритма. Речи разговорной и вместе с тем немножко певучей, местами — «ораторской». Этому эффекту способствуют «подвывающие» рифмы (... рудуют ... рудою ... ерево ... еривают). Во второй строфе размер опять несколько меняется, переходит в четырехстопный ямб, с чередованием мужских и дактилических окончаний. Ритм становится более энергическим, сжатым, но дактилические окончания продолжают напев окончаний первой строфы, мужские рифмы сохраняют протяжное долгое «ру» ее первой и третьей строчек, а односложные слова в начале первой и четвертой строк опять создают, хотя и ослабленный, эффект хориямба — эффект тем более ясный, что «как» в первой строчке анафорически скреплено с сильным «как» первой строчки первой строфы.

Обильны разнообразные, хотя и не назойливые, аллитерации, с доминантной группой согласных р—т—к—н и несколькими повторяющимися их сочетаниями (больше всего к—р и местами затем г—р), иногда консонансно инвертированных (например, р—к и к—р, р—д и д—р). Встречаются и «неблагозвучные», трудно произносимые скопления согласных (нт—н, т—гр, т—пр). А среди гласных необычно обилие у (11 раз, в том числе семь под ударением!). Выделяются повторяющиеся сочетания — слоги ру (5!), ор (3). С этими системами звуков связано обилие не только богатых рифм, но и дополнительных внутренних и анафорических ассонансов и консонансов (садовники — заготовленной; грунт — грудю; корни — грунт — горсточка; как будто — обойдут), а также подхватов типа акромнограмм (грудю — по горст... корм из рук — крошат) и более отдаленных и несколько «сдвинутых» созвучий (как не снеша... крошат и др.).

Все это вместе с указанными синтаксическими и смысловыми параллелизмами и создает сплав с господствующей разговорной интонацией элементов ораторской и даже напевной речи.

Таким образом, в парадоксальном начале описания похорон через картину совершенно ему контрастного труда показаны не только этот контрастный смысл, богатство ассоциаций труда жизни, но системой косвенных отзвуков и то, что здесь еще не изображено, но присутствует и даже в ходе рассказа как бы нарастает. Нарастание дано и нарастанием самой детализации описания, нагнетанием параллелизмов, ускорением ритма (противопоставлением детализации). И, наконец, странным на первый взгляд сдвигом во времени: все описание построено на системе глаголов в настоящем времени — и вдруг, в заключительных двух строчках, настоящее время заменяется будущим — «обойдут» вместо «обходят». И после этого — обрыв интонации, подчеркнутый многоточием.

Перечитаем теперь следующую часть стихотворения.

Но как могильщики — рывком —  
Давай, давай без передышки, —  
Едва свалился первый ком,  
И вот уже не слышно крышки.  
Они минутой дорожат,  
У них иной, пожарный навык:  
Как будто откопать спешат,  
А не закапывают навек.  
Спешат — меж двух затяжек срок —  
Песок, гнилушки, битый камень  
Кой-как содвинуть в бугорок,  
Чтоб завалить его венками...

Какой переход! От садовников — к могильщикам. Настоящее время, с которым мы двигались, в котором мы как будто присутствовали, оказывается, не было настоящим. Только сейчас открывается нам действительное «теперь» — «движущееся настоящее», настоящее похорон, настоящее сына, на них присутствующего. А предыдущие восемь строчек были описанием (с конкретностью и зримостью почти галлюцинации) того, что ему мысленно виделось, воображалось, может быть вспоминалось, по контрасту и по другому параллелизму. И вот мы видим то событие, о котором написано стихотворение. Мы замечаем, что похороны невидимо присутствовали и там, в описании труда садовника. И нам стали более явственными та двойственность интонации, те намеки-отзвуки, «лишние» подробности и сравнения, те непонятно протяжные и «содрогающиеся» звучания, которые проникали в деловое точное описание жизнелюбивого труда садовника. И теперь названы те, кто «сваливают грудую». И с нами — опять труд. После труда жизни — труд смерти, выраженный через труд могильщиков. И это труд с другим, своим «спешащим» временем. Тут — центральная «оппозиция», контраст и параллелизм стихотворения. В них — весь ужас смерти и сила горя, последнего прощания...

Но и опять еще что-то, опять недосказанное, еще более глубинное, что еще должно раскрыться потом.

Ведущий параллелизм и контраст развертывается, конкретизируется и приобретает дополнительный смысл и направление (как и в первой части) во всех деталях и структуре текста; прежде всего он проявляется в параллелизме и контрасте с текстом первой части. Двенадцать строчек в целом являются смысловым и звуковым ассонансом и консонансом первых восьми строчек.

Начиная с того, что, придя наконец на сами похороны, мы опять наталкиваемся на некоторое «не то». На похоронах все же не появляются (а только подразумеваются) ни мать, ни сын, ни та, кого хоронят, ни те, кто хоронит, ни какие-либо прямые высказывания их чувств и об их чувствах. Опять только труд людей, самому горю посторонних, и описан он с той же и даже еще большей объективностью, достоверностью, очерковой точностью, хотя уже не «галлюцинаторной». На авансцене конкретнейшая картина этого труда. Та же движущаяся длительность настоящего, через цепочку деталей и ассоциаций. И также начинается она с середины и примерно с подобного «тому» момента: и там, и здесь засыпают только что выкопанную яму, лишь с той разницей, что эта яма — для умершего человека, а не для растущего дерева. И также начинается с обобщающего образа — с наименования людей, осуществляющих этот труд и основной особенности их поведения, но — противоположной той особенности. И то же обилие деталей — и предметных, и психологических, даже еще большее (например, предметный ряд в последней строфе — песок, гнилушки, битый камень, бугорок, венки) с еще большей дотошностью — вплоть до таких, как две «затяжки», торопливые перекуры могильщиков. Аналогична и структура последовательности этих деталей. Также микродетали чередуются с более укрупненными, как бы обобщающими, озаряющими, — притом также несколько гиперболическими («едва свалился первый ком / И вот уже не слышно крышки»). Если там эти детали характеризовали неспешность, то здесь они параллельно и противоположно подчеркивают спешность, каждая деталь дана в ее движении, как элемент единой текучей последовательности. И также в этой последовательности соединяются хроникальность замедленной киносъемки; перемещение во времени и перемещение в пространстве, движение снизу вверх, преодоление оппозиции низа и верха, — от крышки гроба на дне ямы и покрывающего ее песка до наваленных сверху венков.

Это общее подобие подкреплено и прямой перекличкой, взаимоотражением некоторых деталей. Яма для дерева — яма для могилы; крышка гроба — корни деревьев; падение горсточек грунта — комьев земли в могилу; приствольный круг — бугорок с венками. Отмечу, что эти переклички связаны не только смыслом и зрительным представлением, но и созвучием, ассонансами и консонансами.



Те же четкие совпадения структурных единиц — смысловых, синтаксических, ритмических. Сходна их общая конфигурация. Та же композиционная схема, только как бы раздвинутая в полтора раза (на двенадцать строчек вместо восьми): сначала общая характеристика — определение, затем цепочка пояснений, конкретизаций, ее развивающая, с нарастающей степенью детализации и с дополнительно включающимися на ходу движения неожиданными и отдаленными ассоциациями. Сходство прослеживается до параллелизма синтаксической конструкции, отвечающей параллелизму действий-жестов: один раз названное общее подлежащее (здесь только в связи с большей размерностью структуры оно еще раз напоминает местоимением «они») и затем система подобных сказуемых. Сходны и конструкции отдельных строф — расчленение на двуступия (первое с более общей, оценочной характеристикой, второе — поясняющее, добавляющее, конкретизирующее) и система основной рифмовки, дополнительных внутренних и анафорических рифм, ассонансов, подхватов, консонансов.

Подобны в целом основная интонация и ее «субинтонация», сплав господствующей описательно-разговорной речи с элементами ораторской и песенной. Аналогичны смены даже отдельных деталей интонационного движения. Опять оно начинается с восклицательного «как», затем опять повторяется «как будто» и еще добавляется третье — «кой-как», с теми же двойственными значениями, сравнениями и оценкой. Аналогично происходит и общее скрытое нарастание интонации и также обрывается оно многоточием — резким переходом и вместе с тем паузой.

Подобны и системы богатых аллитераций, рифм, внутренних и анафорических созвучий, подхватов. Сохраняется даже несколько звуковых доминант, в частности обилие р, к, их сочетаний; подчиненных, но также обильных (относительно обычной разговорной речи) т, д, н; в последних строфах опять звучат девять у (хотя меньше — подударных), а окончания ...рок ...рок третьей строфы консоннируют с рук—круг второй строфы первой части. И многие внутренние и начальные ассонансы и консонансы перекликаются с ассонансами и консонансами первой части. Эти сходства звуковых комплексов теперь освещают и второй, подводный ассоциативный смысл их в первой части. Так раскрывается связь сочетаний к—р, г—р со звучаниями таких слов похоронного обихода, как «гроб» (не названный, но подразумеваемый и как бы непосредственно входящий в звучание слова «бугорок», перекликающегося с «гробом», и смысловым скрытым контрастом и подобием) — крышка (гроба), и т. д.

Все эти сопряженности сопровождаются появлением новых элементов, выходящих за рамки и параллелизма, и контраста.

Прежде всего поступательное развитие выражается в количественном обогащении подобных и контрастных элементов, в увеличении степени детальности описания. С другой стороны, усили-

ваются признаки непосредственного лирического напряжения, активности (все еще незримого) авторского «я», хотя и чуть заметными штрихами: еще более настойчивы повторения оценочных возгласов — «как». А во второй строчке впервые появляется прямая речь — обращение как бы от имени могильщиков и еще более от имени самого себя — «давай, давай без передышки».

Описание-дневник приобретает элементы прямого разговора, хотя только одной репликой. Эта реплика может быть истолкована и как возглас торопящих самих себя могильщиков — одного или многих — и как мысленное обращение сына — к ним или к самому себе — и как то и другое, слитые в одном высказывании. Изображение быстроты работы могильщиков переходит в комментарий присутствующего, в его прямое высказывание («и вот уже»). В синтаксической конструкции появляются новые особенности — например, эллипс, пропуск сказуемого уже в первой строчке. Этот пропуск усиливает ощущение «рывка» — не только в труде могильщика, но и в муке прощания, в муке его словесного выражения. И повторное «спешат... спешат»; это повторение перекликается и контрастирует с «не спеша» первой части и вместе с тем своей двукратностью создает эффект эмоционального усиления, оценки незримым очевидцем. Затем «меж двух затяжек срок» — реплика в сторону, уже не в описании, а как в драматической сцене, — и вместе с тем эта реплика нарушает основную синтаксическую последовательность, ее параллелизм с последовательностью первой части.

Все это, несмотря на увеличение детальности описания, делает речь более сжатой, энергичной, динамичной, сдержанно страстной. Это — речь человека, который мучительно преодолевает свою боль, но она глубоко звучит и временами прорывается. И здесь тоже присутствуют отдаленные ассоциации. Эпитет «пожарный» знаменует первую такую ассоциацию (очень неявную, одним штрихом обозначенную). Она вводит в описание еще один отдаленный ряд человеческого поведения, скрытый образ «пожарников», дополняющий образ могильщиков и (по-другому) контрастирующий с образом садовников и людей, кормящих птиц из рук. В этот ассоциативный ряд входит и ощущение катастрофы, бедствия, нестерпимой сжигающей силы горя. Возникает скрытая ассоциация смерть — пожар (а фраза «уже не слышно» ассоциируется с ощущением конца, последней тишины, безмолвия). Еще более многозначно другое ассоциативное сравнение — «как будто откопать спешат, а не закапывают навек». В своем предметном содержании оно не выходит за круг непосредственных впечатлений похорон, труда могильщиков и вместе с тем указывает на какое-то широкое, неопределенное пока значение их.

Параллелизм и контраст труда садовника и могильщика не только выявляют силу, остроту противоположности жизни и смерти. Труд могильщиков выступает как метафора — символ этой связи и победоносного просветляющего начала жизни в са-

мом «труде смерти» и его «пожаре». В полноте контраста и неожиданности странной ассоциации с трудом садовника, возникшей в голове сына на похоронах матери. На новую глубину текста указывает в особенности уже отмеченная ассоциация между «откапыванием» и «закапыванием навек». Ассоциация на первый взгляд странная, несколько даже бессмысленная. Кого могут спешить откапывать могильщики? Гроб? Мертвого человека? Но именно в этих двух строчках выходит на поверхность луч внутреннего света, озаряющего всю сцену похорон, все стихотворение... С одной стороны, эта ассоциация-«предположение» возникает в сознании сына как горькая ирония скорби и как горькая ирония самой смерти, ее «спешки». Есть в этой «иронии» и указание на особую торопливость, даже небрежность, которая принципиально отличает «труд смерти» от бережного труда жизни. Могильщики могут заваливать «кой-как», и незачем им отмеривать грунт по горсточке, ибо не собираются они выращивать дерево из мертвого тела. И есть тут указание на особое чувство, возникающее в сыне, чувство, которое еще не названо, но будет названо в заключительной части стихотворения. И, наконец, есть в этой горькой иронии еще и совсем другой, противоположный смысл, который и дальше не будет прямо указан, но который раскроется нам во всем движении стихотворения-события.

Я вернусь к этому смыслу после разбора заключительной части. Она состоит всего из одного четверостишия.

Но ту сноровку не порочь, —  
Оправдан этот спех рабочий:  
Ведь ты им сам готов помочь,  
Чтоб только все — еще короче.

Опять — и еще более — резкий переход, поворот интонации и видимого смысла! И вместе с тем — именно в этой краткой заключительной строфе «откапывается» и завершается все предыдущее.

Внешне это выражается в том, что на авансцену выходит само лирическое «я», и поэт говорит уже прямо от своего имени и о себе, как бы подводя итог и разъясняя сравнительное описание труда садовника и могильщиков. Описательные предметные детали исчезают. Но возникает еще одна ассоциация, также неожиданная, даже парадоксальная (вернее, всплывает наверх, ибо невидимо она присутствовала уже раньше). Так сильна боль, так невыносима, что возникает стремление даже ускорить последнее прощание.

«Спех рабочий» могильщиков существует, конечно, независимо от чувства сына, и описан он как только «рабочий», как «сноровка». Все же он приобретает и другой смысл, который в него вкладывают авторское «я» и само объективное содержание похорон. Смысл психологического параллелизма и контраста со спе-

хом душевной боли, смысл еще одного особого труда, связанного со смертью и жизнью, — труда души человека, труда горя и преодоления этого горя. Человек даже торопится «закопать» свою боль, но при этом вновь ее «откапывает». Но откапывает, открывает (и себе, и нам) и то, что делает эту боль глубоко человеческой, поэтичной, делает ее самой выражением силы любви человека к человеку, — и то, наконец, что подымает человека над самим собой, выводит его в более широкие и глубокие связи, соотношения жизни и смерти.

В этой строфе становится непосредственно явным, что предельно объективное, точное описание похорон является формой описания душевных переживаний и, наоборот, горе смерти и сила жизни выступают здесь как глубоко личное переживание.

Но лиризм и здесь — совсем особый. Выходя на авансцену, личность поэта все же одновременно и к самому себе подходит как бы со стороны. Отсюда — диалог с самим собой: «я» выступает как «ты», оставаясь «я». В этом диалоге «я» — уже прямой участник драматической и лирической сцены. Сливаются самоанализ; анализ всей сцены похорон; заключительная эмоциональная оценка всего происходящего, переживаемого и, наконец, непосредственное излияние мучительно сдерживаемого чувства. «Я» выступает здесь не только как «ты», но и в соотношении с «ними» — с третьим собирательным лицом. «Они» — это могильщики, но мы видели, что в образе могильщиков присутствуют и садовники, и пожарники, и те, кто кормит птиц из рук. Горечь личного горя умножается и просветляется тем, что изображена в соотношении себя с другими. Желание «помочь» «спеху» могильщиков выступает и как внутренний спор с собственным желанием этот «спех» «порочить» (ибо сыну хочется, чтобы могила его матери была сделана не «кой-как»); и здесь — еще один психологический подспудный импульс, благодаря которому возникло неожиданное сопоставление труда могильщиков и садовников. Но желание «помочь» побеждает в этом внутреннем споре, и эта «победа» выражает не только силу боли последнего прощания, но приобретает еще одно значение, становится метафорой — символом тех невольных, непредвиденных и парадоксальных человеческих связей, которые возникают в самом «труде» смерти, эти связи разрушающей.

Так сказать, двойная двойственность, амбивалентность — и личного чувства, и самого обряда похорон — переданы с удивительным лаконизмом, отчасти как бы намеком, в соответствии с принципом «еще короче» и являются психологическим «сюжетом» четверостишия. А за ним проглядывает еще более глубинная тема амбивалентности труда жизни и труда смерти. Но двойственность, сложность переживания вытекает именно из его целостности, из чувства любви сына к матери, боли прощания, из чувства еще более широких человеческих связей в этом чувстве. «Труд смерти» и труд жизни выступают и как труд горя сына, и как труд его рассказа о пережитом.