

Асемантическая сторона текста:  
Борис Пастернак. «Поэзия»

Ю. Н. Чумаков

*Аннотация.* Представленная здесь работа Ю. Н. Чумакова – это краткие теоретические тезисы о соотношении семантических и асемантических компонентов в стихе. Задача Ю. Н. Чумакова состоит в том, чтобы показать, как семантические и асемантические компоненты приходят в столкновение друг с другом. Взаимодействием семантики и асемантики обеспечивается внутривидовое лирическое напряжение, что позволяет наблюдать соответствия и несоответствия, схождения и расхождения семантических и асемантических планов. Доминирует в стихе, по мнению Ю. Н. Чумакова, асемантика. Фонико-ритмическая динамика, а не смысловая сторона определяет лирический сюжет, поэтому аналог лирической теме можно найти лишь в музыке. Акцент на асемантическом срезе лирического текста и углубленное внимание к чисто звуковому, «музыкально-му» движению стиха позволяет взглянуть на лирику как на универсальную, а не рациональную структуру.

Высказав теоретические тезисы, Чумаков переходит к аналитическому разбору стихотворения «Поэзия» из книги Б. Пастернака «Темы и вариации» (1923). Представленный Ю. Н. Чумаковым анализ представляет собой сплошной просмотр звуковой стороны текста, полностью лишенный обзора тематических мотивов и любых упоминаний о семантике.

*Ключевые слова:* стихотворение «Поэзия» Бориса Пастернака, асемантика, асемантическая сторона текста, фонетическая сторона текста, ассо-

*Чумаков Ю. Н.* Асемантическая сторона текста: Борис Пастернак. «Поэзия» // Критика и семиотика. 2017. № 2. С. 10–22.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2017. № 2

© Ю. Н. Чумаков, 2015

© Е. В. Капинос, подгот. текста, предисл., коммент., 2017

нансы, консонансы, аналитический разбор, звуко-ритмический план лирического стихотворения, лирический сюжет, очерк Б. Пастернака «Люди и положения».

УДК 82.0

### **Предисловие**

В апреле 2015 года, за две недели до своей последней болезни, Юрий Николаевич, несмотря на плохое самочувствие и слабость, прочел мне на диктофон краткие тезисы, посвященные асемантической стороне текста. Тема асемантического в лирике притягивала его давно, и он торопился продиктовать хотя бы главные пункты своих размышлений. Эти тезисы – продолжение и финал его теоретической работы о лирическом сюжете [Чумаков, 2010].

Фрагмент построен так же, как построена книга «В сторону лирического сюжета»: теоретическая тема сопровождается анализом текста. Для анализа избрана «Поэзия» из книги «Темы и варьации» – самой любимой у Юрия Николаевича из всех стихотворных книг Б. Пастернака. Заглавие стихотворения, как и заглавие целой поэтической книги, включает в себе квинтэссенцию лирического переживания, «Поэзия» ведет «в сторону лирического сюжета».

Отправной точкой тезисов о лирическом асемантизме послужила мысль о противопоставлении семантических и асемантических компонентов в лирическом тексте, подробно изложенная в книге о лирическом сюжете со ссылкой на Каллера: «Дж. Каллер характеризует поэзию как слово и действие, и эта дихотомия оказывается чрезвычайно плодотворной. Словесная структура с ее семантизмом и асемантизмом сдвигается влево, а действия автора с его сюжетно-композиционными усилиями и построением собственной структуры, опыт читателя, место текста в культуре – вправо. Оппозиция слово – действие уточняет и упорядочивает аналитический комментарий стихотворения. Следует заметить, однако, что сюжетно-композиционные действия автора и словесную структуру (лексика, синтаксис, ритм, звук) не просто развести в различные сегменты, так как они тяготеют к замкнутой форме. Тем не менее приходится признать, что схема Дж. Каллера хорошо сбалансирована, и с ее помощью можно многое выстроить и уточнить» [Чумаков, 2010, с. 6–7].

Оппозиция семантического и асемантического, как мне кажется, не имела для Юрия Николаевича характера острой антитетичности, он вообще избегал четких поляризаций, таких, например, как форма vs содержание, субъект vs объект. Для него важно было рассматривать поэзию в сфере сознания, и не только в рациональном поле, но и в глубинах: с не-

предсказуемостью бессознательного, с фантастикой сна... Диктуя тезисы, он подбирает пары слов для обозначения соотношения семантического и асемантического: «соответствие и несоответствие», «схождения и расхождения», «дробление и укрупнение». Их связи сложнее, чем антитетичность: кажется, он имеет в виду не столько противопоставление, сколько перекомпоновку элементов, бесконечный поиск новых ассонансов через диссонансы.

В конце 1970-х – начале 1980-х Юрия Николаевича интересовала тема метасюжета, метауровня поэзии, что в какой-то мере усматривается в его работах об «Онегине». На даугавпилсской конференции 1978 года он называет лирический сюжет метасюжетом («Ю. Н. Чумаков лирический сюжет объясняет как метасюжет, в котором развертывающаяся во времени событийная перспектива отображает “мгновение лирической концентрации”, тождественное вечности») [Хроника..., 1980, с. 159]. Уже сам перевод сюжета на «метауровень», даже без универсализации («мгновение, тождественное вечности»), исключает понимание сюжета как категории содержания<sup>1</sup>, вся художественная природа и все его категории (сюжет, время, пространство) в теории Ю. Н. Чумакова определяются только сферой языка и сознания.

Очевидно, что «метауровень», «метаязык» – это лишь один из частных подходов к лирическому сюжету, вообще же в сторону лирического сюжета у Юрия Николаевича ведет рассмотрение лирики как экзистенции, «осуществления» через язык, в таком виде лирический сюжет представлен в книге, вышедшей спустя три десятилетия после даугавпилсской конференции. Проблема «асемантического» начала максимально двигает представления о лирическом роде, уже укорененные в области сознания (лирический сюжет как метатекст), туда, где сознание размывается, переходя в музыкальное, ритмическое чувство, энергетическое и самоценное.

Можно исследовать художественное произведение, оставаясь в четких границах языковых и поэтических структур, что и делал Юрий Николаевич, восприняв формалистские и структуралистские идеи. Но лирика (и разговор о лирике тоже) в его описании направлены к пограничным зонам языка, в те плоскости, где уже являет себя неопределенность, где коммуникативные задачи преодолеваются силой универсальности. Освобождаясь от прагматики и легко вычленимой семантики, язык превращается в «музыку сфер», в музыку асемантическую, но ни в коем случае не бессмысленную.

Парадокс состоит в том, что аналитическая точность при подходе к лирическому тексту не исключала в случае Ю. Н. Чумакова, а, напротив, включала в себя приближение к неопределенности. В анализе текста Юрий

---

<sup>1</sup> Подробнее о статусе категории сюжета, о ее независимом от содержания положении в стиховедении Ю. Н. Чумакова см. в помещенной в этом же номере журнала статье Э. И. Худошиной.

Николаевич гибко менял масштабы: с одной стороны, ему был подвластен просмотр текста в микропоэтике (один из введенных им в научный оборот терминов), вплоть до мельчайших деталей, а с другой стороны, он, как никто другой, умел воспринять текст крупноблочно, архитектурно, почувствовать сразу все его композиционные опоры. Гибкое изменение масштабов восприятия и описания текста – от микропоэтики до композиционной тектоники – было, представляется мне, одним из методов «остраненного» взгляда на поэтическую вещь, который позволял, то укрупняя, то уменьшая ракурс, рассмотреть стихотворение досконально-структурно, но и с учетом универсализма.

Лирика в истолковании Ю. Н. Чумакова подводит к границам языка, отделяющим доступное от недоступного. Попытки проникновения в недоступное приобщают к динамике поэтической структуры, элементы которой подвижны и подвержены действию принципов сукцессивности и симультанности (история этих понятий в «Проблемах поэтического языка» Ю. Н. Тынянова глубоко интересовала Юрия Николаевича).

Разбирая «Поэзию» Пастернака, Юрий Николаевич не сделал ни одной опоры на семантику, он знал, что такое возможно, и ценил примеры в этом стиле, – скажем, принадлежащий Сергею Бернштейну многостраничный разбор фонки первого четверостишия стихотворения «Тени сизые смешались...» [Бернштейн, 1929]. «Поэзия» в интерпретации Юрия Николаевича превращена в звучащее музыкальное произведение в соответствии с тем, как Пастернак был захвачен стихией музыки едва ли не в той же мере, что и стихией лирики.

Поэтическая аналитика без малейшей опоры на семантические компоненты дает почувствовать беспредельность лирического языка, неисчерпаемые возможности расширения его границ, бесконечный потенциал лирической комбинаторики. Это и есть энергия словесного динамизма, доступный средствам поэзии «*élan vital*».

*Е. В. Капинос*

доктор филологических наук  
ведущий научный сотрудник ИФЛ СО РАН  
dzerv@mail.ru

\* \* \*

Разделы стихотворной структуры давно названы, их можно найти везде, вплоть до учебных пособий: это лексика, синтаксис, ритм и фоника. Однако отношения между структурными компонентами, особенно в их

динамике, настолько сложны и перенасыщены, что всегда остается место для их пересмотра, переклассификации, переименования. Тынянова привлекали отношения звука и значения, деформация звука и значения в стихах и прозе<sup>2</sup>. Гуковского<sup>3</sup> и Бухштаба<sup>4</sup> – отношения между ритмом и синтаксисом. Все это были выборочные отношения, хотя и важнейших сегментов структуры. Но порой возникает какое-нибудь простейшее решение, не обозначенное ранее, хотя оно практически чувствуется во всех более ранних операциях. Такова дефиниция Каллера, группирующая стихотворные структуры попарно: «Теория лирики, помимо прочего, занимается изучением относительной значимости различных точек зрения на поэзию: стихотворение является одновременно словесной структурой (текстом) и событием (действием поэта, опытом читателя, явлением истории литературы). При рассмотрении стихотворения как словесной конструкции важнейшим является вопрос о соотношении смысла и несемантических компонентов языка, таких как звук и ритм. Какое влияние, осознанное и неосознанное, они оказывают? Какого взаимодействия семантиче-

---

<sup>2</sup> Речь идет, прежде всего, о «Проблеме стихотворного языка» Ю. Н. Тынянова [1924]. В первой части книги Тынянова понятие «деформации» раскрывается в связи со стихотворным ритмом и синтаксисом, во второй части действие законов деформации переносится в сферу лексики: периферийные лексические компоненты («колеблющиеся признаки») образуют собственные связи, затемняющие основные семантические характеристики слова. Орнамент колеблющихся значений наряду с другими лирическими «деформациями» заставляет Тынянова практически отказаться от коммуникативной функции слова в лирике: «Вспомним также слова Гёте: “Говоря о произведениях наших новейших поэтов, мы пришли к заключению, – писал Эккерман, – что ни один из них не пишет хорошей прозой”. – “Дело простое, – сказал Гёте, – чтобы писать прозой, надо что-нибудь да сказать. Кому же сказать нечего, тот еще может писать стихи и подбирать рифмы, причем одно слово подсказывает другое, и наконец будто что-то и выходит; хотя и оно ровно ничего не значит, но кажется, будто что-то и значит”.

Забудем насмешливый тон Гёте (или Эккермана). Разберемся в его определении “новой лирики”. Сказать нечего, т. е. сообщить нечего; мысли, которая нуждается в объективировании, – нет; сам процесс творчества не преследует коммуникативных целей» [Тынянов, 1924, с. 79] (разрядка Ю. Н. Тынянова).

Ю. Н. Чумаков радикально заостряет идеи Тынянова, доводя идею отмены коммуникативной функции до асемантизма.

<sup>3</sup> Ю. Н. Чумаков имеет в виду разработку тыняновской темы «колеблющихся признаков» и отдельных идей «Мелодики стиха» Б. Эйхенбаума в книге «Пушкин и русские романтики», где Г. А. Гуковский пишет о том, что в стихе «слова – это ноты», а фразы образуют «внесинтаксический комплекс, как бы единое слово, объединяющее внесинтаксическим образом группу слов в одном звучании» [Гуковский, 1965, с. 55–56] и пр.

<sup>4</sup> См., например: [Бухштаб, 1973].

ских и несемантических компонентов мы вправе ожидать?» [Каллер, 2006, с. 84]. В тексте Каллера возникают «взаимодействия семантических и несемантических компонентов», эти две стороны текста (я назову их по-своему – семантическая и асемантическая) находятся между собой в столкновении, образуя соответствия и несоответствия, схождения и расхождения, дробления и укрупнения. Эта сеть зависимостей неисчислимо умножается, и смыслообразующие связи в стихотворении делаются почти необозримы.

Здесь мы рассмотрим только звуковой рисунок стихотворения Бориса Пастернака «Поэзия» из сборника «Темы и варьяции» [1923] с добавлением некоторых элементов ритмики. Сам Пастернак не придавал отдельных значений словам и звукам, но утверждал, что «...музыка слова – явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соответствии значения речи и ее звучания» [Пастернак, 2004, с. 318]. Это совершенно изумительная цитата<sup>5</sup>, показывающая, что смыслообразование строится только на взаимопереходе обеих сторон (слова и звуки). Мы будем читать текст, делая мыслительный разрез неразрывной структуры, которая в таком виде представляет собой своего рода квазиобъекты, на манер того, как на полотнах кубизма существуют разложенные по одной плоскости все отдельные части скрипки<sup>6</sup>. Итак, сначала текст целиком:

### Поэзия

Поэзия, я буду клясться  
Тобой, и кончу, прохрипев:  
Ты не осанка сладкогласца,  
Ты – лето с местом в третьем классе,  
Ты – пригород, а не припев.

Ты – душная, как май, Ямская,  
Шевардина ночной редут,  
Где тучи стоны испускают  
И врозь по роспуске идут.

---

<sup>5</sup> Юрий Николаевич любил этот отрывок из 11 главки очерка «Люди и положения» и процитировал его в одной из своих ранних статей. См.: [Чумаков, 1999, с. 324].

<sup>6</sup> Имеется в виду «Скрипка» П. Пикассо, отдаленно «Скрипка и палитра» Ж. Брака. Прибегая к живописной метафоре, Ю. Н. Чумаков одновременно характеризует методику своего анализа и его тему – музыку стиха.

И в рельсовом витье двояся,  
– Предместье, а не перепев, –  
Ползут с вокзалов во свояси  
Не с песней, а оторопев.

Отростки ливня грязнут в гроздьях  
И долго, долго, до зари,  
Кропают с кровель свой акростих,  
Пуская в рифму пузыри.

Поэзия, когда под краном  
Пустой, как цинк ведра, трюизм,  
То и тогда струя сохранна,  
Тетрадь подставлена, – струись!  
1922<sup>7</sup>

Что касается самого Пастернака, то, написав в «Людях и положениях» о музыке как явлении совсем не акустическом, а состоящем в «соответствии значения речи и ее звучания», он дал характеристику собственным стихам, понял это по собственному творчеству. Действительно, в стихотворении «Поэзия» нет никакой звукописи, никакого звукоподражания, слова и фразы идут одна за другой согласно внутреннему замыслу, чувству поэта, согласно правилам его лирического потока. Пастернак пишет очень своеобразно: он как будто излагает себя, свои впечатления, его слова появляются одно за другим не по какому-то ясно или неясно разворачивающемуся смыслу, они удивительнейшим образом идут один за другим по звуковому сходству. Они как бы перекликаются друг с другом составом гласных и согласных, притягивают друг друга, они как будто связываются не по законам какого бы то ни было звукового смысла, а по правилам звукового притяжения, звуковых перекличек, и именно этим образом они ставятся в отношения друг другу. Это могут быть отдельные звуковые фразы, когда звуковой ряд составлен из небольших групп, но они связаны невидимой звуковой нитью. Посмотрим на стихотворение именно в ракурсе его звукового состава, взятого отдельно, чтобы увидеть звуковой ряд как момент какого-то урегулирования всего лирического целого, его сложения. Посмотрим без каких-либо связей со стихотворным синтаксисом, лексикой, стихотворным смыслом и так далее. Мы осуществим мысленный разрез текста, чтобы показать, как выступает, вернее, как выглядит этот звуковой ряд, взятый в автономности, в отдельности, оторвем его от абсолютно необходимой связи между словами и их значениями.

<sup>7</sup> Печатается с сохранением орфографии и пунктуации первого издания «Тем и варьяций» [Пастернак, 1923, с. 11–112], эта книга была в личной библиотеке Ю. Н. Чумакова.

Первые два стиха «Поэзия, я буду клясться / Тобой, и кончу, прохрипев...» не содержат каких-то заметных звуковых сближений, самые яркие из них еще впереди. Но здесь, если мы прибавляем к звукоряду некоторые наблюдения рифмо-ритмические, то заметим анжамбеман, значимой паузой отрывающий первый стих от второго – «...я буду клясться, / Тобой...». Кроме того, обратим внимание и на звучание слова «прохрипев», связь его с дальнейшим будет видна ниже, а сейчас мы оставляем обе строчки и переходим к третьей.

«Ты не осанка сладкогласца...». Сразу отметим анафору «Ты...», которая будет повторена четыре раза, и, следовательно, больше относится к синтаксическому ряду, но ее можно воспринимать и как звуковой повтор, идущий по левой стороне стиха, где еще будет серия других звуковых повторов, не очень обязательных, но все же <sup>8</sup>. Главное в этом, третьем, стихе «осанка сладкогласца» с очевидными повторами консонантов и вокализмов: «с», «к» и «а». Эта звуковая связь обрывается в четвертом стихе, но там тот же принцип организации: цепь консонантов и цепь вокализмов, но других.

«Ты – лето с местом в третьем классе...». Здесь особенно выражены согласный «т» и гласный «е», согласных «т» пять, а «е» повторяется трижды под ударением и слабо, редуцированно еще раз – в самом конце строки. «Т» и «е» организуют прямо-таки звуковую фразу.

С четвертым стихом фонетически тесно связан последний стих строфы: «Ты – пригород, а не припев». Мы опускаем повтор «р», он не так важен <sup>9</sup>, зато важен «припев». «Пригород» переключает со звука [т] в другое звучание, а вокал повторяется из предыдущей строки: «Ты – лето с местом в третьем классе...» – «...припев». Здесь по ходу нашего разбора необходимо заметить обе пары рифм Пастернака. Рифмы Пастернака всегда оригинальны: или необычны или очень полны звучания. Раньше уже была такая удивительная пастернаковская рифма: «клясться» / «сладкогласца» (плюс «классе»). И очень полное созвучие: «(про)хрипев» / «припев». «Хри..» и «при» повторяют друг друга, и этот повтор наложен на повтор «про-хри»). Рифма «прохрипев» / «припев» как бы предшествует наборам звуков последней, пятой, строки («при», «ро...»), «прохрипев» возникает как некий предварительный комплекс всех звучаний с полнотой рифмы. «Осанка сладкогласца» – это еще неясный образчик соединения, но он уже показывает принципы звукового соединения в четвертой строчке и в пятой.

<sup>8</sup> В началах далее повторяются звуки «п», «т»: «Предместье...», «Ползут...», «Пуская...», «Пустой...», «То...», «Тетрадь...».

<sup>9</sup> В этом анализе, подчеркивал Ю. Н. Чумаков, им обозначены лишь главные фонетические линии, однако исчерпывающий перечень всех деталей, определяющих звуковой облик этого текста, не входил в замысел.



Переходим ко второй строфе. Мы говорили об анафоре, повторяющейся четыре раза, а вот вторая строфа (шестой и седьмой стихи) показывает нам новую звуковую форму – инверсивную. 6–7 стихи в фонетическом плане надо рассматривать как единство:

Ты – душная, как май, Ямская,  
Шевардина ночной редут...

Повторяющиеся консонанты перевернуты в шестой и седьмой строчках: «дш» и «шд», а в шестой строке «май» – «ям»: рядом – две зеркальных инверсии. Необходимо еще учесть группы «душ» – «дут» в начале всей этой группы из двух стихов и в ее конце, на рифме. Есть еще и другая группа консонантов с «н»: «душная», «Шевардина», «ночной», но они как бы не кажутся первостепенными, столь заметными, как две инверсии и «душ» / «дут».

В восьмой строке – «Где тучи стоны испускают...» – мы отметим три консонанта: «ту», «то», «ют». Но после этого выясняется, что очень значимо слово «испускают», потому что в девятом стихе – «И врозь по роспуске идут» – его звучание откликнется. Девятый стих организован консонантами несколько иначе, там новая группа: «врозь», «рос», «спуск» (отдельно аллитерируют начало и конец слова «роспуски»). Существование вблизи друг друга «испускают» и «роспуски» как раз и свидетельствует о том, что у Пастернака слова в стиховом ряду связаны не значением, а, прежде всего, звуком.

Третья строфа подхватывает тему первой (поезда), о чем мы не говорим, и вообще переход из второй строфы в третью – перескок из 1812 в 1914 год, через столетие, этого мы не касаемся, темы тоже связаны, но они нам не важны.

«И в рельсовом витье двояся...». Повторяется трижды «в» («рельсовом», «витье», «двояся»), повторяется «е» («рельсовом», «витье»), «а» («двояся»), консонансы «св» – «вс» («рельсовом», «двояся»). Звуковые темы все время разные, но некоторые из них будут дальше. Например, ассонанс на «е» поддерживается сразу тут же, в следующей строчке. Но здесь, в десятом стихе, удивительное витье самих согласных, их следование друг за другом, звуковой завиток строки. Слова опять тянут друг друга: «рельсовом» – «витье»...

В одиннадцатом стихе варьируется звуковой повтор пятого стиха: «–Предместье, а не перепев...» (вернемся к пятому стиху – «пригород, а не припев»). Кроме того, одиннадцатый стих связан с четвертым: там – «Ты – лето с местом...», здесь – «пред-местье». Тема звука «е» выглядит как своего рода доминанта вокализмов: «предместье» – три «е», затем одно «а», и далее еще четыре «е» «не-пе-ре-пе-в», всего семь «е» (с редукциями, но тем не менее).

«Ползут с вокзалов во свояси...» – это двенадцатый стих, написанный как сложная цепочка согласных: «лз», «зл» («ползут», «вокзалов»), «с», «з», «в», «св» («с вокзалов», «восваяси»). По звуковому рисунку, который мы выстраиваем, отчетливейшим образом видно, как лирическое движение складывается притяжением сходно звучащих, но совершенно разнородных, в сущности, слов.

В тринадцатом стихе, «Не с песней, а оторопев», опять возвращается мотив пения, песни, но нам важен не он, а чисто звуковая тема «е», ассонанс на «е», и консонанс на «п» очень важен, точнее, звуковые группы «пес» – «пе». Теперь мы видим, что доминирующее «е», в сущности, является основной звуковой темой, к тому же рифмы первой и третьей строф: «прохрипев» – «припев», «перелев» – «оторопев», – полнозвучная тема проводится сверху вниз по рифме.

В четвертой строфе тема «я» как будто совершенно исчезает, его как бы нет, тут совершается переход от «поездов» к природе. «Отростки ливня грязнут в гроздьях / И долго, долго, до зари / Кропают с кровель свой акростих...». И звучания появляются новые, но тоже выстроенные по принципу переклички или притяжения сходно звучащих слов. Переход к четвертой строфе удивителен тем, что он тоже вдоль по стиху построен на звуковом повторе: «Не с песней, а оторопев. // Отростки ливня...», «оторопев» делается «отростками», переходя в новую тему, но мы опять-таки не будем углубляться в семантику, а будем выдерживать свой ход. Нарастают новые звучания: «отростки», «грязнут», «гроздьях» – «гр» и «о». Надо еще обязательно заметить, что «отростки» и «гроздьев» напоминают нам о звучании «врозь по роспуске». Вот это – пастернаковская звуковая тяга. В других местах схожие группы звуков – рядом, а здесь по-дальше. Мы еще увидим подобные примеры.

Стих «И долго, долго, до зари...» фонетически достаточно прост: «долг-долг-до-зр»: подхватывающий ассонанс на «о» и консонанты «г» и «зр». Что здесь слышится? «Гроздьев», конечно, они тут есть.

Шестнадцатый стих также прямо-таки завернут в повторы гласных и согласных. «Кропая с кровель свой акростих» – тема «о» еще больше нарастает, а росчерк согласных прямо-таки удивляет.

И наконец «Пуская в рифму пузыри» завершает строфу. В слове «пуская» мы видим отдаленный подхват к «испускают» и «роспуск», вновь ощущается тяготение звучания. Кроме этого, почти повторяют друг друга «пус» и «пуз», а «ри» («в рифму») выводит на рифму «зари» / «зыри» («зари» – «пузыри»), здесь значения неразрывно связаны со звучанием, в рифму входит и целое слово («зари») и часть слова («пузыри»). Но звучание является у Пастернака ведущим началом, отсюда приоритет асемантики. Это может показаться не всеобщим правилом, ведь мы разбираем его действие на одном примере, однако это всеобщее правило.

Восемнадцатый стих начинает пятую строфу, концовку: «Поэзия, когда под краном...» По сути дела, все консонансы с подчеркнутым звучанием здесь повторяются, но неназойливо. Зато в следующем, девятнадцатом, стихе происходит кое-что интересное – «Пустой, как цинк ведра, трюизм». Здесь вообще уже как отзвук вместо «пуск» («пуская») звучит «пуст», но зато всегда присутствующий в этой группе «к» необычайно яркое в слове «цинк», он как бы «оттянут». Это последнее напоминание о «ропуске». «Трюизм» тут пропустим; конечно, важно его иностранное звучание: единственное иностранное слово.

В строчке «То и тогда струя сохранна...» тон задают три «т» и три ударных «а», что совершенно необходимо для концовки: «То и тогда струя сохранна / Тетрадь подставлена...». Мы слышим, что продолжается ассонанс на «а» («тетрадь подставлена»), остальные звуки отмечать не обязательно, хотя они участвуют тоже... (Когда по звукам идешь, ведь каждый слышишь, как он проходит по всему стихотворению.) Кроме ударных ассонансов, в слове «тетрадь» – последний, не подчеркнутый иктом, звук «е». Но главное слово – «струись». Во-первых, мы сталкиваемся со звуковым вариантом одного слова «...струя ... струись», причем последняя «и» вдруг выставляется не только оригинальным звучанием после многих ассонансов на «а», но еще и является оригинальнейшей рифмой к слову «трюизм». Этот последний, сравнительно неожиданно возникающий ударный вокал «и» вдруг делает отчетливыми слова «цинк», «рифма», «пузыри», «ливня». И оказывается, что последнее «и» звуково подготовлено, фонетические изготки<sup>10</sup> и ответы на них, повторы и переключки расходятся волнами по всему тексту, и это – самое главное в лирике.

### Список литературы

*Бернштейн С. И.* Опыт анализа «словесной инструментовки» (Первая строфа стихотворения Тютчева «Сумерки») // *Поэтика*: Сб. ст. Л.: Academia, 1929. Вып. 5. С. 156–192.

*Бухштаб Б. Я.* К вопросу о связи типов русского стиха со стилями произношения // *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague; Paris, 1973. С. 67–74. (Slavistic Printings and Reprintings; [Vol.] 267).

*Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М.: Худож. лит., 1965. 356 с.

<sup>10</sup> Здесь, в финале, Ю. Н. Чумаков использует тыняновское слово «изготки», позволяющее Тынянову описывать регрессивные и прогрессивные процессы стихотворной ритмики и грамматики, такие динамические свойства стиха, как «симультанность» и «сукцессивность». В анализе Ю. Н. Чумакова все это перенесено в чисто акустическую, фонетическую область, которую Тынянов в «Проблемах стихотворного языка» упоминает, но не разбирает подробно.

*Каллер Дж.* Теория литературы. Краткое введение. М.: Астрель: АСТ, 2006. 158 с.

*Пастернак Б.* Люди и положения. Автобиографический очерк // Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 11 т. М.: Слово / Slovo, 2004. Т. 11. С. 295–322.

*Пастернак Борис.* Темы и варьации. Четвертая книга стихов. Москва; Берлин: Геликон, 1923. 126 с.

*Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. 140 с.

Хроника. 5 семинар «Вопросы сюжетосложения» // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980. С. 158–163.

*Чумаков Ю. Н.* В сторону лирического сюжета. М.: Языки славянской культуры, 2010. 88 с.

*Чумаков Ю. Н.* Система ассонансов в элегии А. Пушкина «На холмах Грузии» // Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Государственный пушкинский театральный центр, 1999. С. 319–325.

#### **Article metadata**

*Title:* Asemantic Aspect of a Text: Boris Pasternak's "Poetry"

*Author:* Yu. N. Chumakov

*Abstract.* The presented work by Yu. N. Chumakov is a transcribed recording of his brief theoretical summary of the relationship between semantic and asemantic elements of verse. Chumakov's intent was to demonstrate the interaction between the semantic and asemantic elements and the resulting lyrical tension within the verse structure which reveals itself in the presence or absence of correspondences and convergences between these two aspects of verse. According to Chumakov, it is the asemantic or phonorhythmic aspect rather than the semantic one that is the dominant feature of a lyrical plot and therefore the only true analogy of a lyrical theme is to be found in music. The emphasis on the asemantic plane of lyrical texts and a focus toward purely phonic, "musical" movement of verse brings about a view of lyrical poetry as a universal rather than rational structure.

Following the theoretical summary, Chumakov presents an analysis of the poem "Poetry" from Boris Pasternak's collection "Themes and Variations" (1923) which consists of a detailed review of the phonic aspect of the text that avoids any discussion of thematic motifs or semantics. Looking at each line of the poem without any use of lexico-semantic analysis, the scholar demonstrates the dynamic movement of verse in a poem that, in accordance with its title and Pasternak's intent, was to embody the very essence of poetry. Assonance and consonance, phonic repetitions and "reflections" (reverse repetitions), variations of phonetic groups consisting of two, three or sometimes four sounds, smooth or abrupt rearrangement of these groups in the development of the lyri-

cal plot – it turns out that an analysis of these purely musical structural elements is capable of producing an exhaustive and profound interpretation of the poem in question as well as of the nature of lyrical poetry as a whole. This kind of analysis, as applied to Pasternak's text, is congenial to Pasternak's particular type of artistic gift which already in his childhood combined both poetic and musical abilities. In Pasternak's own words from his essay "People and Propositions", "the music of words is not at all an acoustic phenomenon, and consists not in the harmony of vowels and consonants on their own, but in the interrelationship between the speech and its sound."

*Keywords:* Boris Pasternak's poem "Poetry", asemanticity, asemantic aspect of a text, phonetic aspect of a text, assonance, consonance, analysis, phonorhythmic aspect of a lyrical poem, lyrical plot, B. Pasternak's essay "People and Propositions".

*Reference literature (in transliteration):*

Bernshtejn S. I. Experience in analyzing "verbal instrumentation": (First stanza of Tyutchev's poem "Twilight") // *Poetics*. L.: Academia, 1929, Vol. 5, p. 156–192.

Buchstab B. On the question of the relationship between types of Russian verse and pronunciation styles // *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague; Paris, 1973, pp. 67–74. (Slavistic Printings and Reprintings; [Vol.] 267).

Chumakov Ju. N. System of Assonances in A. Pushkin's Elegy "On the Hills of Georgia" // Chumakov Ju. N. *Lyrical poetics of Pushkin*. SPb: State Pushkin Theater Center, 1999. P. 319–325.

Chumakov Ju. N. *Towards a lyrical plot*. M.: Languages of Slavic Culture, 2010. 88 pp.

Culler J. *Theory of Literature*. Brief introduction. Moscow: Astrel: AST, 2006. 158 pp.

Gukovskij G. A. *Pushkin and Russian Romantics*. M.: Imaginative literature, 1965. 356 p.

Pasternak B. *People and propositions*. Autobiographical sketch // Pasternak B. L. *Collected Works in 11 vol*. Moscow: The Word / Slovo, 2004. Vol. 11, pp. 295–322.

Pasternak Boris. *Themes and variations*. The fourth book of poems. Moscow, Berlin: Helicon, 1923. 126 p.

The Chronicle. 5 Seminar "Questions of the plot structure" // *The plot structure in Russian literature*. Daugavpils, 1980, pp. 158–163.

Tynjanov Ju. N. *The problem of the poetic language*. L.: Academia, 1924. 140 pp.