

КИШИНЕВСКАЯ ЭЛЕГИЯ А. С. ПУШКИНА

I.

Среди любовной лирики Пушкина 20-х годов есть стихотворение, справедливо занимающее весьма скромное место рядом с известными лирическими шедеврами. Речь идет об элегии «Умолкну скоро я...», написанной, как свидетельствует сохранившийся автограф, 23 августа 1821 года в Кишиневе. Печатаемая это стихотворение в собрании 1826 года (ранее оно не публиковалось поэтом), Пушкин поместил его в раздел «элегий» под номером XI, сделав несколько стилистических изменений по сравнению с белой рукописью. В окончательном тексте кишиневского автографа читаем:

Умолкну скоро я. Но если в день печали
Задумчивой игрой мне струны отвечали;
Но если юноши, внимая молча мне,
Дивились долгому любви моей мученью;
И девы томному¹ предавшись умиленью,
Печальные стихи читали² в тишине
И сердца моего язык любил³ страстный;
Но если я любим... позволь, о милый друг,
Позволь одушевить заветный⁴ лиры звук
Счастливым⁵ именем любовницы прекрасной,
Когда меня навек обьмет хладный⁶ сон,
Над ранней урною пусть молвят⁷ с умилением:
Он Лидой⁸ был любим, он ей⁹ был одолжен
Последней радостью¹⁰, последним вдохновеньем.

В печатном варианте:

- 1 Но если ты сама
- 2 твердила
- 3 любила
- 4 прощальный
- 5 заветным
- 6 смертный

7 над урною моей промолви
8 он мною
9 мне
10 и песни и любви

Беловые, а в дальнейшем и черновые — автографы цитируются по полному собранию сочинений А. С. Пушкина в XVII томах, АН СССР, 1937—1959, т. II, кн. 2, стр. 691—697. Печатный текст стихотворения см. там же, т. II, кн. 1, стр. 208.

В более раннем варианте белового автографа стихотворение имело другое начало:

Нет, поздно, милый друг, узнал я наслажденье:
Ничто души моей уже не воскресит;
И сердцу чуждо упоенье,
Твой взор, твой нежный взор меня не веселит —
Увял по цвету лет.. но если в день печали... и т. д.

Кроме того, перед последними четырьмя строками («Когда меня навек...» и т. д.) в этом первоначальном беловом тексте читаем:

Не бойся ветреных невежд,
Не бойся клеветы ревнивой,
Не обмани моих надежд
Своею скромностью пугливой...

Эти пропущенные в окончательном варианте строки свидетельствуют, что стихотворение создавалось как любовное послание и связано, скорее всего, с какими-то конкретными фактами биографии Пушкина. Судя по смыслу, можно предположить, что оно было обращено к женщине под впечатлением первого сближения после того, как поэт долго любил ее безответно. Подтверждается это предположение и тем, что на обороте листа, содержащего черновые тексты интересующей нас элегии (будем для краткости называть ее ЭI), набросаны черновики другого стихотворения, имеющего помету «24 в ночь, Авг.», тоже обращенного к «милому другу» и напечатанного Пушкиным в «Новостях литературы» под заголовком: «К...», а затем включенного в собрание 1826 года тоже в раздел «Элегии» под номером VIII. Речь идет о стихотворении «Мой друг, не узнавай следы минувших лет» (будем именовать его ЭII).

На наш взгляд, ЭII — как бы продолжение разговора с той же женщиной, к которой обращался поэт и в ЭI, но там это обращение, отразившее, возможно, какие-то конкретные черты кишиневской возлюбленной, сохранилось лишь в отброшенных (приведенных выше) четверостишьях. В окончательном беловом тексте ЭI Пушкин не дал даже намека на реальные фак-

ты, выдержав все стихотворение в обобщенно-элегическом тоне, как бы намеренно сосредоточился на мотивах, свойственных именно этому жанру: ощущение близкой смерти, грустные чувства влюбленного поэта, которому в томном умилении внимают достаточно абстрактные «юноши» и «девы», и даже возлюбленная была названа условно-элегическим именем — «Лидой». (При публикации ЭI Пушкин несколько оживил текст введением обращения «ты» и соответствующей ему формы глаголов, заменой неопределенно-личной фразы: «пусть молвят»... на побудительную: «проломви» с добавлением лирических слов: «мною», «мне».)

Приводим по кишиневскому автографу Беловой текст ЭII:

Мой друг, не узнавай¹ следы минувших лет
И младости моей мятежное течение.
Не спрашивай меня о том, чего уж нет,
О том, что было мне в печаль и в наслажденье²,
Что я любил, что изменило мне.
Пускай я счастье³ вкушаю не вполне;
Но ты, невинная⁴, ты рождена для счастья.
Беспечно верь ему, веселья⁵ миг лови.
Душа твоя жива для дружбы, для любви,
Для поцелуев сладострастья;
Душа твоя чиста, унынье чуждо ей;
Светла как ясный день младенческая совесть.
К чему тебе внимать безумства и страстей
Незанимательную повесть?
Она твой тихий ум невольно возмутит,
Ты будешь слезы лить⁶, ты сердцем содрогнешься;
Доверчивой души беспечность улетит
И ты моей любви, быть может, ужаснешься.
Нет, милая моя!⁷
Боюсь лишиться я⁸ последних наслаждений
Не требуй от меня опасных откровений:
Сегодня я люблю, сегодня счастлив я.

В печатном тексте:

- 1 забыты мной
- 2 Что было мне дано в печаль и в наслажденье
- 3 радости
- 4 В «Новостях литературы» — прекрасная
- 5 летучий
- 6 Ты слезы будешь лить
- 7 Быть может навсегда... Нет, милая моя,
- 8 Лишиться я боюсь

Нам кажется, что текст ЭII можно рассматривать как своеобразный комментарий к ЭI, проясняющий до некоторой степени смысл интересующей нас элегии. Кроме того, близкие по жанру и по ритму ЭI и ЭII дают очень удобный материал для разного рода аналитических сравнений.

II.

Итак, есть основания считать ЭI и ЭII любовными посланиями, обращенными к одной и той же женщине, причем ЭII как будто отразила больше конкретных живых фактов кишиневского романа. Образ возлюбленной, рожденной «для счастья», «для любви», «для поцелуев», с радостной и «живой» душой отдающей любви, кажется взятым с натуры.

Из воспоминаний друзей и знакомых Пушкина, мы знаем, что в Кишиневе у поэта не было серьезных любовных увлечений, но что «он любил всех хорошеньких, всех свободных болтуний»¹. Мемуаристы сохранили нам имя Пульхерии Варфоломей, доброй, простодушной девушки, с прекрасным спокойным взором — ей Пушкин посвящал какие-то стихи, но, какие именно, мемуарист не помнит². Несколько таинственные отношения существовали между Пушкиным и М. Е. Эйхфельд, которая «была хороша и хорошо образована»³. Нравилась Пушкину семнадцатилетняя М. П. Шрейбер, отличавшаяся «особенной скромностью», «застенчивостью»⁴. Увлекался поэт «чрезвычайно живой» и «привлекательной» Викторией Ивановой Вакар. Мемуарист предполагает, что здесь могли быть и более интимные отношения, «но, конечно, ненадолго»⁵.

По-видимому, кому-то из названных женщин и были обращены интересующие нас послания. По характеру «романа» героиней, скорее всего, была В. И. Вакар, а по складу природы стихотворения как будто передают черты М. П. Шрейбер.

Но, может быть, мы и не угадали адресата. Пушкин явно не стремился в данном случае сохранить в стихах реальный облик возлюбленной. В ЭI — мы видели — он начисто устранил «живые» детали образа героини, а в ЭII, отталкиваясь от личных переживаний, создавал лирический монолог в традиционно-романтическом стиле: «чистой», «светлой», «как ясный день», душе возлюбленной противопоставлены «мятежные» минувшие годы лирического героя, его «безумства и страстей» «незанимательная повесть». На этом противопоставлении сосредоточен почти весь текст (вся сумма слов), но главный мотив стихотворения складывается постепенно как своеобразная функция текста: «Я» слишком много пережил, это научило меня не верить в безграничное счастье, но дорожить каждым сегодняшним «наслаждением», — т. е. опять-таки сугубо элегический мотив.

Можно было бы процитировать еще целый ряд стихотворений Пушкина этого периода, где он неизменно повторяет подобные мотивы: охлаждение души, неверие в счастье, ощущение близкой смерти («Кокетке», «Приятелю», «Алексееву» и др.)⁶. Особенно характерной в этом плане является элегия «Гроб юноши», как бы намеренно вся составленная из традиционных элегических «сигналов»: «сокрылся он», (т. е. умер), «любви, забав питомец нежный», «увял во цвете лет», «хлад могилы», «глубокий сон» (т. е. смерть), «гробницы мирною семьей», «наклоненные кресты», «бесчувственные гробницы» и т. п. Пушкин словно искал предельного выражения элегического комплекса, для того, чтобы, исчерпав его возможности, отойти вскоре от этого жанра. Неслучайно, конечно, те же характерные элегические образы, но почти пародийно возникают потом в стихотворении Владимира Ленского и описании его могилы.

Несомненно, элегические мотивы в лирике Пушкина 1820—1821 годов созвучны романтическим героям его поэм этого периода. Не реальные факты бытия, а мятежные демонические страсти занимают его поэтическое воображение. Пушкин и самому себе придает черты того же демонизма⁷, охлаждения души, предчувствия близкой смерти. Именно поэтому в интересующих нас стихотворениях, хотя они, по-видимому, обращены к конкретной возлюбленной, почти отсутствует отражение реальных чувств, а весь художественный пафос подчинен модному в то время стилю унылых элегий.

III.

Э1 состоит из четырнадцати строк и по своей рифмической структуре приближается к сонету. Композиционно стихотворение делится на две почти равные части, граница которых резко обозначена в середине 8-й строки: «Но если я любим — позволь, о милый друг». Первая короткая фраза: «Умолкну скоро я.», казалось бы, начинается стихотворение в спокойном, общепринятом элегическом тоне. Но уже в этой строке сразу же контрастно возникает и другая интонация, лирически взволнованная: «но если...» Далее вся первая половина стихотворения состоит из четырех синтаксически однотипно построенных фраз (условных предложений), каждое из которых воспринимается как незаконченное само по себе, предполагающее набор себе подобных, без которых оно не может передать всей своей экспрессивной информации. Взволнован-

ный тон нарастает от фразы к фразе и достигает апогея в словах: «Но если я любим...». После этого следует резкая длительная пауза (в автографе...), и вторая часть стихотворения протекает совсем в иной мелодике, более спокойной: информация каждой фразы почти независима от другой и воспринимается последовательно, не требуя единого напряжения, поддерживаемого возрастающей интонацией (как в предыдущей части). Элегический тон как бы побеждает лирический порыв любовного послания. Последнее четверостишие текста Э1 (окончательный беловой вариант кишиневского автографа) использовало даже неопределенно-личную конструкцию, которая, очевидно, на тот момент показалась поэту более подходящей к нужной ему элегической медитации (при публикации, как было уже сказано, Пушкин отказался от этой неопределенности).

Черновой автограф свидетельствует, что наибольшее количество вариантов перебирает поэт именно для выражения последней «сугубо» элегической мысли: «Когда меня навек обметет хладный сон» — «покроет вечный сон» — «когда меня не будет» — «и скоро, милая, меня уже не будет» и т. п.

Тот же мотив, но уже совершенно лишенный лирической конкретности, был разработан Пушкиным в элегии «Гроб юноши», где и обрел свое классическое жанровое завершение.

ЭII начинается с традиционного элегического осмысления времени: «младость» с ее любовью, страданиями, изменой и т. п. «страстями» воспринимается как «минувшее», «забытое». Затем неожиданно в 6-й строке в размеренное спокойное повествование о минувшем врывается интимно-экспрессивная исповедь настоящего, построенная вокруг оппозиции «Я» — «Ты». «Ты» оказывается в антиэлегическом ключе: мажорный тон, оживленный темп «мелодии» возлюбленной создает ее образ как восприятие непосредственного, сущего факта действительности. Но как только поэт возвращается к «Я», к сюжетному мотиву «не спрашивай меня» сразу же снова начинают звучать элегические «сигналы»: «безумства», «страсти» и пр. Однако кончается стихотворение чисто интимным, «живым» обращением к возлюбленной с вполне «земной» просьбой: «не требуй... откровений», «сегодня я люблю, сегодня счастлив я». Итак, в ЭII элегический мотив хотя и звучит достаточно отчетливо, но воспринимается не как доминирующая мелодия, а лишь как одна из контрастирующих тем. Поэт на какое-то время уходит из мира элегической условности и отдает себя и свой стих во власть истинных любовных эмоций.

Мы намеренно начали анализ кишиневской элегии Пушкина с биографического и текстологического комментария и с попытки разграничить специфическую поэтическую информацию интересующего нас стихотворения от традиционной для того времени жанровой энтропии. Именно в этом, на наш взгляд, прежде всего и состоит отличие исследовательского, научного восприятия произведения от обычного, читательского⁸. Что касается «уровней» анализа, то их последовательность, например, от низшего (фонологического) к высшему (композиционному и внетекстовому) не может быть предопределена общей схемой. Мне представляется наиболее целесообразным начинать анализ как раз с того «уровня», с которого начинается «читательское» восприятие: с основного мотива или мотивов, составляющих в лирическом стихотворении его лирическую основу — мелодию.

Мелодия—соотношение и взаимодействие мотивов (тем) — улавливается нами ранее фонологических структур и еще до осмысления ритма. Основной первичной единицей восприятия стиха, на наш взгляд, может выступать слово или словосочетание⁹. Взятые вне ритмического и фонологического контекста такие словопотребления как: «Умолкну», «день печали», «задумчивая игра», «внимая молча», «предавшись умиленью», «печальные стихи», «твердила в тишине», «прощальный лиры звук», «смертный сон», «над урной моей», «последним вдохновеньем» и т. п. — всегда будут восприниматься, как сигналы поэтического «мира», и, более того, — даже минимально подготовленный читатель определит их принадлежность к элегическому жанру.

Но в составе поэтического текста они обретут гораздо большую эмоциональную силу, поскольку будут включены в структуры. И здесь лексический уровень — во всяком случае при первом восприятии стихотворения — оказывает наибольшее воздействие на читателя.

ВЭІ слова-сигналы составляют около 60% всей полнзначной лексики стихотворения и, естественно, доминируют над теми «неотмеченными» словами, среди которых имеются поэтически нейтральные слова.

ВЭІІ лексическая структура менее однородна. Элегические сигналы звучат лишь в первом четверостишье («забыты мной», «следы минувших лет», «младости... мятежное...» «в печаль и в наслажденье») и на композиционном переломе «Ты — Я» («безумства и страстей», «ты слезы будешь лить», «сердцем содрогнешься», «любви ужаснешься», «навсегда»).

Типичные элегические словоупотребления составляют здесь менее четверти всей полнозначной лексики. Зато характерная «любовная» информация образует в ЭП свою систему любовных сигналов: «невинная», «рождена для счастья», «беспечно верь», «летучий миг любви», «душа жива... для любви», «для поцелуев сладострастья», «светла, как ясный день, младенческая совесть», «доверчивой души беспечность», «милая моя», «лишиться наслаждений», «сегодня я люблю», «сегодня счастлива я».

Интересно отметить, что если среди черновых вариантов ЭП мы часто встречаем взаимозамены таких «элегических» слов как «смертный сон», «хладный сон» — «вечный сон» или: «и песни, и любви последним вдохновеньем» — «последней радостью, последним вдохновеньем» — «последней позднею отрадой»... — «последней славой, последнюю отрадой», то в ЭП поэт хотя и варьирует «элегическое» начало («забыты мной следы минувших лет» — «не узнавай минувшего следы»; «и младости моей мятежное течение» — «и юности моей мятежное течение» — «и прошлых дней моих мятежное течение»), но наибольшее число вариантов с участием новых «сигналов» приходится на любовный лексический комплекс. Так среди многочисленных поправок 9—16 строк читаем: «Твоя душа жива для дружбы для любви» — «для радости любви» — «для радости живой», «— для чувства», — «— для неги, для любви»; «Мой друг, ты создана для дружбы, для любви»; «Унынья тяжкого не знает легкий ум» — «За радостной мечтой стремится нежный ум» — «Унынья хладного не знает ясный ум»; «Светла как ясный день» — «Как светлый день ясна» — «Ясна как вешний день» — «Как ясный день чиста» — «Чиста твоя душа — счастливые мечты» — «Цветут твои мечты, твоя душа чиста» — «Тебе чужда печаль»; «Сегодня я люблю» — «Люби меня теперь».

Таким образом, наибольшее число вариантов приходится в каждом стихотворении на основной мотив (основную тему).

IV.

Оба интересующих нас стихотворения написаны традиционным для элегического жанра шестистопным ямбом. Прежде чем перейти к анализу ритмической структуры кишиневских элегий, сделаем несколько общих замечаний по поводу принятой в нашем стиховедении условной схемы поэтической метрики.

Почти все стиховеды пользуются графической интерпретацией метра, демонстрирующей лишь соотношение ударных и безударных слогов. Так элегия «Умолкну скоро я...» в такой обычной схеме была бы записана следующим образом:

1	-- / -- / -- / -- / -- / -- /	
2	-- / -- / -- / -- / -- / -- /	
3	-- / -- / -- / -- / -- / -- /	
4	-- / -- / -- / -- / -- / -- /	
5	-- / -- / -- / -- / -- / -- /	
6	-- / -- / -- / -- / -- / -- /	
7	-- / -- / -- / -- / -- / -- /	
8	-- / -- / -- / -- / -- / -- /	
9	-- / -- / -- / -- / -- / -- /	
10	-- / -- / -- / -- / -- / -- /	
11	-- / -- / -- / -- / -- / -- /	
12	-- / -- / -- / -- / -- / -- /	-- -- ударный слог
13	-- / -- / -- / -- / -- / -- /	
14	-- / -- / -- / -- / -- / -- /	-- -- безударный слог

Однако при такой схеме фиксируется лишь равносложность стиха, ямбический метр и расположение пиррихий. Можно предложить более удобную графическую схему, где будут отражены некоторые другие реальные факторы стихового ритма.

Заметим, что графическую единицу стиха — строку можно рассматривать и как акустическую единицу: ряд последовательно протекающих во времени звуков, связанных общей интонацией, имеющих начало отсчета времени от нуля и конец, как бы отрезающий время произнесения каждой конкретной строки, за которым следует пауза — пустое время — до начала следующего звукового ряда, следующей строки. Каждое слово в таком звуковом ряду прозвучит в определенном интервале от начала отсчета. Это означает, что каждый звуковой ряд можно представить как вектор, компоненты которого суть заполненные или незаполненные (пустые) звуковые отрезки, направленные по течению времени. Заполненные отрезки — это слова. (Стих состоит ведь не из слогов или стоп, как это выглядит на обычных традиционных схемах, а из значащих слов, произнесение которых в звуковом отношении в русском языке обособленно). Незаполненные отрезки — это пустое время, те, хотя бы и минимальные, словоразделы, кото-

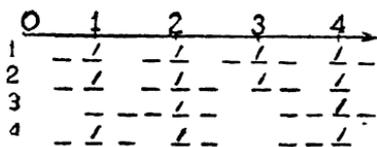
рые обособливают слова и в смысловом, и в звуковом отношении (как в стихе, так и в обычной речи).

От количества слов в звуковом ряду (строке) зависит во многом интонация стихового ряда. Если количество слов максимально в пределах метра (полноударность), значит реализованы и все метрические словоразделы. В такой строке пусто много, но они минимальны, темп равномерен. На этом фоне выдаются строки (ряды), где «не хватает» ударений, т. е. слов меньше, чем мог бы вместить соответствующий метр, и слова эти, естественно, длиннее. Для того, чтобы в звучании стиха ударные слоги были бы упорядочены во времени и заняли определенные для них метром места (отрезки, компоненты вектора), мы либо замедляем, либо убыстряем произнесение отдельных слов или увеличиваем и уменьшаем паузы между ними с тем, чтобы номенклатурные ударения каждой последующей строки (звукового ряда) совпадали по своим временным отрезкам с предыдущей строкой.

Например:

ось времени:

1. Люблю грозу в начале мая
2. Когда весенний первый гром
3. Как бы резвяся и играя
4. Грохочет в небе голубом.



(цифрами на оси времени обозначены места метрических ударений)¹⁰

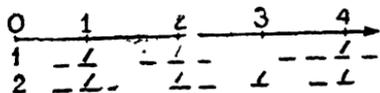
При произнесении этого четверостишья мы отчетливо слышим изменения темпа в третьей строке: слово «как-бы-резвяся» явно звучит медленнее, *andante* по сравнению с предыдущими словами. Аналогичное *andante*, но менее интенсивное, слышим мы и в произнесении слова «голубом». Подобные замедления особенно заметны на фоне *allegro* звучащих строк:

Гремят раскаты

молодые

Вот дождик брызнул,

пыль летит



andante
allegro

Чередование различных фигур¹¹ *allegro* и *andante* и создают индивидуальный ритм стихотворения.

Еще в 20-е годы выдающиеся советские стиховеды В. М. Жирмунский и Б. В. Томашевский разработали теорию русского классического ритма, по которой метр интерпретировался как некая «идеальная» «схема»¹² или «норма, определяющая ритмическое задание»¹³, а реальная звуковая форма стиха (ритм) — как некое противопоставление метру, создающее индивидуальность каждого конкретного стихотворения. Многие современные стиховеды, как известно, разделяют эту теорию. Но в последние годы появились и иные мнения. Так В. Я. Бухштаб поставил, на наш взгляд, несколько чрезвычайно интересных вопросов: действительно ли русский стих «возникает лишь из наложения на транспарант метрической схемы»? Как образуется в сознании слушателя или читателя стихов «этот контрфорс»?¹¹ Можно было бы добавить к ним и следующие: противоречие метра и ритма имеет место, как правило, лишь в русских двудольных стихах, а как определять ритм трехдольных? Как соотносятся с русским классическим стихом дольники, в переходе к которым читатель и слушатель не ощущает каких-то резких ритмических своеобразий?

Основной дефект метрической схемы — невозможность учета реального звучания слов. Слова безразличны к метру, но метр накладывает на них ограничения: слово, совпадающее с метрической стопой, звучит так же, как и слово, занимающее части двух соседних стоп, но ритм словоразделов меняет звучание **строки**. Тем более меняют звучание стихового ряда замены ударных слогов безударными и связанные с этим изменения темпа. Можно считать, что ритмическая структура стиха в большей мере определяется длиной и просодией слов, входящих в строки. Поэтому графическую схему стиха лучше строить с учетом реальной ритмической специфики каждого стихотворения, т. е. с учетом протяженности слов во времени и пустот (словоразделов) между ними. Ударности при этом сохраняют свое ведущее положение в интерпретации ритма.

Поскольку предлагаемая схема основана на векторной природе стихового ряда, для удобства обозначим компоненты вектора (ударные слоги, безударные и пустоты) последовательным набором цифр¹⁵. Тогда «идеальный» полноударный метрический вектор шестистопного ямба из шести двухсложных слов выглядел бы следующим образом:

с 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

тата́ тата́ тата́ тата́ тата́ тата́
 - / - / - / - / - / - /

где 1, 4, 7, 10, 13, 16 компоненты — безударные слоги;
 2, 5, 8, 11, 14, 17, компоненты — ударные слоги;
 3, 6, 9, 12, 15, 18 компоненты — пустоты-словоразделы.

Реальные ритмы русского классического ямба, строго соблюдая лишь наступление ударности **только** в названных компонентах (2, 5, 8, 11, 14 и 17) дадут бесконечные, разнообразные варианты заполнения остальных компонент безударными слогами и пустотами.

Запишем ритм элегии «Умолкну скоро я...» (Э1) по предлагаемой схеме:

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
1		- /	-			/	-		/		- /	-		/		- /	-		/
2		- /	-	-				- /		- /	-					- /	-		/
3		- /	-			/	-	-		- /	-			/		- /	-		/
4		- /	-			/	-	-		- /	-			- /		- /	-		/
5		- /	-			/		- /		- /	-					- /	-		/
6		- /	-	-				- /		- /	-					- /	-		/
7		- /	-					- /		- /	-			- /		- /	-		/
8		- /	-			/	-	- /		- /	-			- /		- /	-		/
9		- /				-	-	- /		- /	-			/		- /	-		/
10		- /	-			-	-	-		- /	-					- /	-		/
11		- /				- /	-	- /		- /	-			/		- /	-		/
12		- /	-			-	-	- /		- /	-					- /	-		/
13		- /	-			/	-	- /		- /	-					- /	-		/
14		- /	-					- /		- /	-					- /	-		/

I доля II доля III доля IV доля

Присмотримся внимательно к ритмическому рисунку и заметим, что, кроме цезурной пустоты в 9-ой компоненте, 4-ая в большинстве строк тоже оказывается пустой, т. е. наблюдается устойчивая инерция начала каждого ряда с трехсложного слова с закрытым ударением.

Это образует первую своеобразную вертикальную долю стихотворения. Вторую долю образуют 5, 6, 7 и 8 компоненты. Эта доля то одно- то двухударна и, за немногими исключениями, все ее ударения открытые. 3-я вертикальная доля (10, 11, 12 компоненты) повторяет особенности первой доли, а четвертая — самая широкая (14, 15, 16, 17, 18 компоненты) наиболее разнообразна по ритмическому рисунку: здесь и длинные, четырехсложные слова с двумя предударными, и одно- и двухсложные слова с сильным первым ударением и пр. Эта последняя доля, связанная рифмовкой с обязательным ударением, допускает во всем остальном максимум ритмической свободы.

Так предложенная нами векторная схема позволяет увидеть, что интересующая нас кишиневская элегия (ЭI), хотя и написана обычным шестистопным ямбом с цезурой, тяготеет к четырехдольному ритму. Запишем по той же схеме для сравнения ЭII: («Мой друг, забыты мной») ¹⁶.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
1	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-
2	-	/	-	-	-	-	/	-	/	-	-	-	-	-	-	/	-	-	-
3	-	/	-	-	-	-	/	-	/	-	-	-	-	-	-	/	-	-	-
4	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-	-	-	-	-	-	/	-	-	-
5	-	-	-	/	-	/	-	-	-	-	/	-	/	-	/	-	-	-	-
6	-	/	-	/	-	-	-	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-	-	-
7	-	/	-	/	-	-	-	-	-	-	/	-	/	-	/	-	-	-	-
8	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	-	-
9	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	-	-
10	-	-	-	/	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
11	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	-	-
12	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	-	-	-	-	/	-	-	-
13	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	-	-	-	-	/	-	-	-
14	-	-	-	/	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	/	-	-	-
15	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	-	-
16	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	-	-
17	-	/	-	-	-	-	/	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-	-	-
18	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	-	-
19	-	/	-	-	-	/	/	/	-	-	/	-	-	-	/	-	-	-	-
20	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	-	-
21	-	/	-	-	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	-	-
22	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	-	-

Ритмический рисунок ЭII, как видим, не похож на ЭI. Кроме цезуры, делящей звуковые ряды на два полустишья, никакого тяготения к вертикальным долям в ЭII не наблюдается. Отсутствует какая-либо ритмическая инерция в начале строки: здесь и двух-, и трех-, и четырех- сложные слова, и «пустоты» за счет укороченных 5-ой, 10-ой, 14-ой строк. Эти укороченные строки (в 10 и 9 слогов, вместо 12—13) как бы разрезают стихотворение на четыре горизонтальные доли — строфы.

1-я строфа (1, 2, 3, 4 строки) имеет, например, тенденцию к пропуску среднего ударения в каждом из полустиший (5-я и 14 компоненты), но ни разу не теряют ударности начала и концы полустиший.

2-я строфа (5, 6, 7, 8, 9, 10 строки) имеют, напротив, наиболее устойчивым среднее ударение первого полустишья, все остальные, кроме, естественно, последнего, рифмованного, могут быть нарушены.

3-я строфа (11, 12, 13, 14 строки) в первом полустишье состоит из трех полноударных рядов и крайне редкого для русской поэтической речи того времени семисложного слова, сопоставимого с целым полустишьем; во втором полустишье 3-ей строфы уже окончательно утверждается инерция двухударности, наступающая затем во всех (кроме финальной) оставшихся строках стихотворения (с 12-ой по 21-ую).

4-я строфа (с 15 по 22 строки) имеет в первом полустишье некоторую, слабую, впрочем, тенденцию к потере среднего ударения при разнообразии ритмических рисунков употребленных слов, а во втором — строгая двудольность из трех и четырехсложных слов, дающая *andante* по сравнению со всеми другими рядами и полурядами.

Последняя 22 строка полноударна (как и первая) и образует как бы завершающее финальное *allegro*.

Предложенная нами векторная схема записи стихового ритма позволяет выявить специфические факты ритмической структуры каждого стихотворения и тогда, когда по традиционному представлению мы бы ограничились утверждением, что оба интересующих нас стихотворения написаны шестистопным ямбом с пиррихиями¹⁷.

¹ Воспоминания И. П. Липранди. В кн.: Пушкин в воспоминаниях современников. ГИХЛ, 1950, стр. 247

² Там же, стр. 243.

³ Воспоминания А. Ф. Вельтмана. Там же, стр. 233, 235.

⁴ Воспоминания И. П. Липранди, там же, стр. 247.

⁵ Там же.

⁶ На это обратил в свое время внимание Б. В. Томашевский в кн.: Пушкин, кн. 1. М.-Л., изд. АН СССР, 1956, стр. 530.

⁷ Об этом также упоминает Б. В. Томашевский в названной книге, см. стр. 529.

⁸ См. Ю. Лотман. Анализ поэтического текста. Л., «Просвещение», 1972, стр. 134.

⁹ Е. Маймин в кн. «Опыты литературного анализа». (М., Просвещение, 1972, стр. 201) полагает, что «единицей стиха» выступает «фраза, а не слово». Однако в другом месте он дает, на мой взгляд, чрезвычайно интересное замечание, открывающее в стихе именно силу слов: «В контексте стихотворения слова по-особенному переосмысляются, в сознании читателя возникает как бы *новый ряд слов, новый ряд смыслов* — художественных смыслов» (там же, стр. 191).

¹⁰ В русском рифмованном стихе последнее ударение звукового ряда константно и может быть соотнесено только с последним же ударением предыдущих строк, в то время как остальные ударности заполняют ударные компоненты, предусмотренные метром, подчиняясь не порядковому номеру ударения, а в зависимости от длины и просодии слов, составляющих строку. Так в трехударной строке 4-х стопного ямба первое ударение может соотноситься со вторым предыдущей строки, если пиррихирована 1-ая стопа, или второе соотносится с третьим, если длинное слово стоит в середине строки, но все четвертые (последние) ударности будут соотносены только друг с другом — в противном случае терялся бы эффект рифмы.

¹¹ Термин «фигура» для обозначения системы пиррихий в стихах был, как известно, употреблен А. Белым в его интереснейших стиховедческих штудиях (См. Ритм как диалектика и «Медный всадник», М., 1929), но Белый не вкладывал в него акустического содержания. Термины *allegro* и *andante* тоже употреблялись А. Белым, но для обозначения совсем других явлений. (См. Символизм, М., «Мусaget», 1910, стр. 259—260).

¹² В. Жирмунский. Введение в метрику. Л., «Academīa», 1925, стр. 18, 627.

¹³ Б. Томашевский. Русское стихосложение. Пб., «Academīa», 1923, стр. 11.

¹⁴ Б. Я. Бухштаб. О структуре русского классического стиха. Труды по знаковым системам, т. IV, Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 236. 1969, стр. 388.

¹⁵ Каждая компонента отделяет на оси некоторый отрезок времени, в течение которого протекает слог или словораздел.

¹⁶ При построении векторов ритма надо всегда учитывать константность последнего ударения в рифмованном стихе. На схеме оно должно быть зафиксированно в первую очередь. Если строка укорочена, т. е. в ней меньше слогов, чем в предыдущих, «пустыми» остаются или начальные компоненты или компоненты, составляющие промежуток между словами (удлиняются словоразделы), — все это с таким расчетом, чтобы имеющиеся ударности заняли положенные им метрические места.

¹⁷ Такая схема необходима при интерпретации трехдольных размеров русского стиха, ибо по традиционной схеме получается, что все подобные стихи (где пропуски метрических ударений достаточно редки), написаны в одном ритме! Предлагаемая векторная характеристика с учетом длины

слов и словоразделов (пустот) позволит представлять ритм урегулированных дольничков и даже тонического стиха, где, как известно, паузы-словоразделы во многом регулируют ритм. Так известное стихотворение А. Ахматовой:

Смуглый отрок бродил по аллеям,
 У озерных грустил берегов,
 И столетие мы лелеем
 Еле слышный шелест шагов.
 Иглы сосен густо и колко
 Устилают низкие пни...
 Здесь лежала его треуголка
 И растрепанный том Парни.

представленное по традиционной схеме, не позволяет даже увидеть соответствующего распределения слогов по долям. В то время как по векторной схеме мы однозначно определяем доли и ясно видим ритмическую упорядоченность стиха:

По традиционной схеме

Строки	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	1									1
2	1	1								1
3		1								1
4			1							1
5	1		1							1
6		1		1						1
7	1		1							1
8		1		1						1

По векторной схеме

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
1										1				
2										1				
3										1				
4										1				
5										1				
6										1				
7										1				
8										1				

1-я доля 2-я 3-я 4-я

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР

Ленинградский ордена Трудового Красного Знамени
государственный педагогический институт им. А. И. Герцена

ЛИРИЧЕСКОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ
АНАЛИЗЫ И РАЗБОРЫ
УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

ЛЕНИНГРАД — 1974