

Речевые характеристики создаются без стилизации, с незначительным наличием архаизмов.

Историческая достоверность, колорит XVIII века достигаются упоминанием ряда реалий времени (система местничества, шведский поход, набеленная карлица Евдокия в доме боярина . . .), верностью при изображении образа мыслей и жизни людей того периода. Щеголь Корсаков перемежает русскую речь французской, пленный швед коверкает язык. Так воскрешался минувший век, создавался язык реалистической прозы.

Незавершенное произведение Пушкина стало точкой отсчета для последующего развития романного жанра. Такие произведения, «. . . работая для настоящего, приготавливают будущее . . .» /2, т. 7, с. 101/.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. СПб., 1873.
2. Белинский В. Г. Полн. Собр. соч. в 13-ти т. М.; Л., 1953—1959.
3. Пушкин А. С. Полн. Собр. соч. в 16-ти т. М.; Л., 1937—1949.
4. Леец Г. Абрам Петрович Ганнибал: Биографическое исследование. Таллин, 1980.
5. Фейнберг И. Л. Читая тетради Пушкина. М., 1985.
6. Петрунина Н. Н. От «Арапа Петра Великого» к «Капитанской дочке». — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982, т. 11.

СТИХОТВОРЕНИЕ А. С. ПУШКИНА «ЗИМНИЙ ВЕЧЕР» А. Ф. Белоусов

«Зимний вечер» принадлежит к хрестоматийным образцам пушкинской лирики. Людям, которые помнят, как они изучали это стихотворение в школе, оно обычно кажется простым и понятным.

Однако подобное восприятие «Зимнего вечера» ошибочно.

Свидетельством тому — разноречивые мнения исследователей творчества Пушкина о «тональности» стихотворения. Если одни из них считают, что эмоциональное состояние лирического Я в «Зимнем вечере» просветляется к концу стихотворения¹,

¹ Эту точку зрения разделяют и авторы-составители учебника-хрестоматии «Русская литература» для IX класса школ с эстонским языком обучения, где в связи с «Зимним вечером» говорится об «оптимистичности» поэзии Пушкина: «Это оптимизм победы над тяжелыми обстоятельствами жизни. Именно этому — победе над действительностью (выделено авторами-составителями А. Б.) — посвящено стихотворение «Зимний вечер» /1, с. 51/.

то другие, напротив, безоговорочно относят «Зимний вечер» к «самым грустным стихотворениям» Пушкина, где безраздельно господствует «настроение томительной тоски» /2, с. 173; ср.: 3, с. 95—97/.

Недавно была даже предпринята попытка доказать, что художественный смысл «Зимнего вечера» вообще «оказывается недоступным для однозначного определения» /4, с. 42/. Мысль Ю. Н. Чумакова кажется нам весьма интересной, хотя и несколько преждевременной: мы полагаем, что исследователями пушкинского стихотворения еще не исчерпаны все возможные «однозначные» определения его художественного смысла.

Для того, чтобы понять его, нужно прежде всего разобраться в поэтической логике изображения *бури*.

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя,
То по кровле обветшалай
Вдруг соломой зашумит,
То, как путник запоздалый,
К нам в окошко застучит.

Строфа начинается зрительной картиной *бури*. Вся она проникнута д в и ж е н и е м. Это движение обладает четко выраженным ритмом: первая строка «Зимнего вечера» представляет собой хрестоматийный по совпадению слово-стопоразделов образец четырехстопного хорей («Бу́ря/мгло́ю/не́бо/кро́ет»). Может показаться, что четырехстопный хорей призван передать ритм направленного движения. В поэзии Пушкина этот размер, действительно, связан с темой пути, передвижения лирического Я в пространстве: реальном (что, как правило, происходит именно зимней ночью) или метафорическом (когда речь заходит о его жизненном пути) — «Зимняя дорога», «Дорожные жалобы», «В поле чистом серебрится . . .» и т. п. Однако уже в следующей строке «Зимнего вечера» направленное движение совмещается с ненаправленным, круговым, вихреобразным. *Буря* предстает как источник особого, вращательно-поступательного типа движения (что подчеркивается и концевым созвучием КРоеТ/КРyТя). Ср. в этой связи лейтмотив «Бесов»: «Мча́тся/ту́чи/вьют́ся/ту́чи».

Все, что находится в поле ее действия, она заставляет крутиться или виться. Стремительное и бесцельное кружение является устойчивым образом зимней стихии в творчестве Пушкина. Не только в «Зимнем вечере» или «Бесах», но и, например, в «Капитанской дочке» она изображается как «мрак и вихорь»,

как «мутное кружение метели»². Кружится и человек, попавший под ее власть. Сбивается с пути герой «Бесов», которому уже «сил <...> нет кружиться доле», то же самое происходит в «Метели» и в «Капитанской дочке». Вот эту страшную атмосферу направляемого чужой волей движения — кружения, и воплощает собой поэтическая картина *бури* в «Зимнем вечере».

С третьей строки *буря* воспринимается уже на слух: изображается ряд различных по «тембру» звуковых явлений, причем постоянно отмечается начало, возникновение каждого звука — «завоет», «заплачет», «зашумит», «застучит». Этот ряд любопытным образом соотносится с поэтическим ритмом движения *бури*, в котором повторяющиеся стопы (такты) начинаются сильным и отчетливым импульсом (/ _ / / _ / / _ / / _). Становится ясно, что акустический образ *бури* не просто сменяет зрительный, но является его последовательным видоизменением (вариантом). Вращательно-поступательному движению *бури* соответствует здесь смена, чередование звуковых явлений. Сначала это — «чистые» звуки: «То ... **завоет**/То **заплачет**...»; потом звуковые эффекты разнонаправленных действий *бури*. Одно из них затрагивает лишь наклонную поверхность *лачужки* — ее *кровлю*; другое же направлено прямо в нее — *в окошко*.

Обратим внимание на то, что в поэтическом плане оба эти чередования определенно отличаются друг от друга. Если вначале синтаксическая конструкция «то ... / то ...» занимает всего лишь двустопишие, то, повторяясь, она распределяется уже на целое четверостишие (вторую половину строфы).

По мере того, как замедляется «скорость» чередования акустических образов *бури*, мелодическому движению стиха придается отчетливо симметричный характер:

То

зашумит

То

застучит

Подобно мелодическому движению стиха, постепенно упорядочивается и само ритмическое строение тех строк, в которых выражается слуховое восприятие *бури*. Начинается оно подчеркнуто дисгармоничной по своему внутреннему ритму третьей строкой,

² «Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло. <...> Я выглянул из кибитки: все было мрак и вихорь. Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным; снег засыпал меня и Савельича <...> я глядел во все стороны <...>, но ничего не мог различить, кроме мутного кружения метели. ...»

где, вместо женских и даже дактилических («снѣжные») словоразделов (как это было в предыдущих строках), словоразделы мужские («Тѣ/как звѣрь/онá/завоеет»). Однако затем столь явная обеспокоенность поэта чуждостью и враждебностью *бури* (ср.: «... звѣрь/онá...») приглушается — ритмическое движение внутри стихотворных строк быстро «выправляется» и в конце концов в нем образуется определенная инерция. Она основывается на постоянном словоразделе между второй и третьей стопой (т. е. в середине строки) и на более или менее последовательном повторении в полустушиях одних и тех же ритмических явлений, среди которых отметим тенденцию выделить, подчеркнуть первый сильный (потенциально ударный) слог: ’ / _ ’ _ / / — — ’ ().

Таким образом, в самой поэтической структуре восприятия *бури* на слух воспроизводится ритмическая основа стихии: то же чередование импульса и его исчерпания (’ / _), которое отличает движение *бури* и слышится в ее звучании, определяет и характер состояния лирического Я стихотворения. Главное в нем — это переход от беспокоейства к душевному томлению. *Буря* не угрожает (ведь что напоминают ее удары непосредственно по *лачужке*? Всего лишь стук *запоздалого путника*). Она удручает поэта своей неопределенностью: синтаксические конструкции с «то . . . , то . . . » перечисляют ряд ее действий, которые, повторяясь, чередуясь, не совмещаются друг с другом в единый и целостный образ (что особенно подчеркивается и противоречивостью возникающих в связи с ней ассоциаций: *зверь* — но тут же *дитя*, а потом и *путник запоздалый*). Смена прямо противоположных впечатлений, как о том свидетельствует постепенная мелодизация стиха, завораживает поэта. Он подчиняется этому своеобразному ритму *бури*. Его стихи отражают характерную ритмическую гармонию властвующей в природе стихии:

В гармонии соперник мой

Был шум лесов, иль вихорь буйный . . .

(«Разговор книгопродавца с поэтом» — 1824 г.)

Вторая строфа «Зимнего вечера» изображает *лачужку* и представляет нам ее обитателей:

Наша ветхая лачужка

И печальна и темна;

Что же ты, моя старушка,

Приумолкла у окна?

Или бури завываньем

Ты, мой друг, утомлена,

Или дремлешь под жужжаньем

Своего веретена?

В изобразительном плане эта строфа подхватывает и развивает тему предыдущей: томлению лирического Я соответствует эмоциональная атмосфера *лачужки*. Человеческий мир *печален* — печалит затухание жизни в нем: здесь *темно*, здесь прекратилось всякое сознательное действие (героиня *приумолкла*), здесь воцаряются бездеятельность и сон, дремота.

Однако вторая строфа не просто «продолжает» первую: обстановка в *лачужке* изображается по той же схеме, что и *буря за окном*. Точно так же она начинается зрительным образом, который и здесь занимает первое двуступище; и хотя затем, вместо пассивного восприятия *бури* на слух, в стихотворении звучит человеческий голос, голос лирического Я — характер поэтического воплощения его «речи» (являющейся реакцией на вполне определенные слуховые ощущения) поразительно напоминает ту смену беспокойства томлением, которую вызывает в нем звуковая сторона стихии. Эта «речь», подобно слуховому восприятию *бури*, обладает более или менее выраженным ритмическим зачином, где опять-таки, как и в первой строфе, используются мужские словоразделы в строке — здесь, правда, только в ее середине: «Что́ же/тý/мой/стару́шка. . .» Тем самым заявляется особый характер взаимоотношений героини и лирического Я — «. . ./тý/мой/. . .», прямо противоположный той ино- и чужеродности, которая имеет место между ним и *бурей* (ср.: «. . . зvéрь/о́на . . .»). Однако принадлежность *старушки* лирическому Я отнюдь не является безусловной и неоспоримой: слишком уж навязчиво звучит этот мотив в его «речи» — появившись в «зоне» тревожного импульса, он продолжает развиваться, томително «разрешается» во втором вопросе, занимая там весьма видное место: в начальных (более коротких) полуступищах шестой и восьмой строк, выделяющихся мужскими словоразделами при «цезуре» («ты, мой друг//. . .»; «своего//. . .»). Вообще же, перекрестное соответствие строк по их ритмическому строению (пятая и седьмая строки имеют одинаковую пеоническую структуру: / // /) весьма характерно для упорядочения мелодики стиха, которое происходит к концу строфы, сюда второй вопрос распределяется уже на четверстишие, связанное анафорической конструкцией «или . . ./или . . .» в единое гармоническое целое.

Таким образом, даже «речь» лирического Я стихотворения оказывается во власти укореившегося в его сознании звукового ритма.

Психологическое состояние поэта остается неизменным: он вновь ощущает резкий, тревожный импульс, который опять сменяется в нем тоскливым томлением. Однако причиной его бес-

покойства являются уже не яркие звуковые эффекты стихии, но — постепенно наступающее молчание героини. Очевидно, это молчание, вынуждающее лирическое Я даже сомневаться в ее принадлежности к нему, связано с какими-то очень серьезными и существенными для него переживаниями.

В лирике Пушкина внезапно наступившее молчание окружающих лирическое Я людей — мотив, на котором могут основываться целые поэтические произведения. Вспомним начало «Вакхической песни» (1825 г.): «Что **смолкнул** веселия глас?..» Почему же это так существенно для поэта? Почему ему в «Зимней дороге» становится особенно грустно именно после того, как «дремля **смолкнул** (. . .) ямщик»? Только ли одиночество тому причиной? И там, и здесь, в «Зимнем вечере». Думается, что это — не единственная причина его тревоги. С прекращением человеческой речи его сознание сосредотачивается на восприятии иных звуков. В «Зимней дороге» это — «колокольчик **однозвучный**», который играет весьма важную роль и в «Бесах», где строка «колокольчик дин-дин-дин» настойчиво повторяется до определенного момента в стихотворении — до появления *бесов* с их «**визгом** жалобным и воем»³. Звук, отмечающий передвижение лирического Я в зимнем ночном пространстве, постоянно воспринимается им с томлением и грустью. Столь же чувствителен для него и отчетливый, *однозвучный ход часов* — в «Стихах, сочиненных ночью во время бессоницы» (1830 г.) этот звук определяет мучительную и мужественную сосредоточенность поэта на поисках смысла своей жизни:

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
раздается близ меня,
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня . . .
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот? . . .

Отзвуки *однозвучного хода часов* слышатся и в *лепетании Парки*, и в *трепетании ночи*, и в *мышьей беготне жизни*. Это он предстает здесь как *скучный шепот*, чей *темный язык* (в вариан-

³ В голосах *бесов* обычно слышат голос стихии, *вьюги*. Обратим однако внимание на то, что прежде, чем «колокольчик вдруг умолк», он совершенно заглушал собой «злость» и «плач» *вьюги*. Следовательно, после того, как звон *колокольчика* возобновляется, он снова должен доминировать над всеми остальными звуками в сознании поэта. Поэтому очень возможно, что «звуковой» образ *бесовских* голосов в стихотворении возникает на основе однообразного звона сопровождающего блуждания путника *колокольчика*.

те стихотворения, сохраненном В. А. Жуковским) *учит* поэт, который уже не раз прежде задавался тревожным для себя вопросом о своей судьбе:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана . . .

Его, обеспокоенного мыслями о бессельности жизни,

. . . томит < . . . > тоскою
Однозвучный жизни шум.

Однозвучный шум, скучный шепот — вот таким приглушенным и потому всегда непонятым и волнующим поэта *голосом* заявляет о себе его судьба. Именно ее голос ощущается им и в звуке однозвучного, монотонного *колокольчика*. Этот *колокольчик* является важным связующим звеном между темой судьбы и темами пути и сбивающей с него стихии в лирике Пушкина, где во второй половине 20-х — начале 30-х гг. складывается нечто вроде цикла произведений, объединенных друг с другом поисками смысла и цели в жизни, ощущением своей зависимости от *рока* и стремлением найти для себя опору в окружающем мире — «Ек. Н. Ушаковой», «Талисман», «Дорожные жалобы», «Бесы», «Стихи, сочиненные ночью . . .» и др.

Открывает же этот ряд произведений, написанных одним и тем же стихотворным размером (четырехстопным хореем) — «Зимний вечер». Здесь поэт едва ли не впервые изображает столь тревожную для себя *ситуацию*: смолкает находящийся рядом с ним человек и в наступившей тишине, одновременно с *бури завываньем*, ему слышится *жужжанье* < . . . > *веретена* — весьма характерный монотонный звук.

Что, если в сознании поэта он означает нечто гораздо более существенное, нежели обычный звук, производимый орудием для пряжи? Ведь с прядением в человеческой культуре издавна связывается представление об управлении человеческой жизнью: богиня *судьбы*, та *Парка* из «Стихов, сочиненных ночью . . .», изображалась в виде старухи, *прядущей* нить человеческой жизни, которая обрывалась, когда Парка перерезала эту нить. В таком случае дело принимает уже очень серьезный оборот. Становится понятным настойчивое заявление лирическим *Я* своих «прав» на *старушку* — *друга*: он старается стряхнуть с себя *наваждение* этого зимнего вечера — почудившиеся ему в ней *чужие* и страшные черты богини судьбы Парки.

**И покамест жизни нить
Старой Паркой там прядется . . .**

(«Опытность» — 1814 г.)

Однако могут ли у человека, находящегося в *ветхой* и крытой

соломой *лачужке*, возникнуть столь, казалось бы, неожиданные ассоциации ее обыденной обстановки с древним мифом? Почему бы и нет. Считают же, что даже в «Стихах, сочиненных ночью . . .» отражается «ночная жизнь старого, давно нежилого помещичьего дома» и поэтическая Парка здесь — это «будничный образ старухи-крестьянки, сидящей за прялкой» /5, с. 490/.

Что же касается «Зимнего вечера», то еще не известно, а стоит ли вообще подходить к нему как к натуралистическому изображению обстоятельств жизни Пушкина в Михайловском. Ведь тогда мы должны будем, вопреки известным фактам, представить себе дело таким образом, что поэт, действительно, обитал там в некоей *лачужке*.

Если же обратиться к русской поэзии конца XVIII — начала XIX вв., то выяснится, что, каким бы в реальности ни был «сельский приют» поэта, в его стихах он обязательно изображается именно как *хижина* (*хижинка*), *хата* (*хатка*), *лачужка* и даже *шалаш*. Только такое жилище соответствовало образу и сти н н о г о поэта — человека независимого, наслаждающегося простой и счастливой жизнью вдали от «развратного света». *Хижина* была ему надежным укрытием от *бурь* — ударов судьбы. Этот традиционный для того времени поэтический мотив, восходящий к античной лирике, и настойчиво разрабатывавшийся представителями т. н. «легкой поэзии» (особенно К. Н. Батюшковым), часто использовал в своем творчестве и молодой Пушкин:

Не лучше ли в деревне дальней
Или в смиренном городке,
Вдали столиц, забот и грома
Укрыться в мирном уголке,
С которым роскошь не знакома...
(«Послание к Юдину» — 1815 г.)

Любовью, дружеством и ленью
Укрытый от забот и бед,
Живи под их надежной сенью;
В уединении ты счастлив: ты поэт.
Наперснику богов не страшны бури злые...
(«Дельвигу» — 1816 г.)

Еще существеннее, когда эта поэтическая *хижина* (или *лачужка*) оказывается к тому же и *ветхой*. В е т х о с т ь — отнюдь не служит указанием на степень сохранности жилища; она означает прежде всего его д р е в н о с т ь: это семейный *приют* поэта, его *Пенаты*, откуда он уходит в *бурную* жизнь и под *сень* которых возвращается — на покой, чтобы здесь, в семейном кругу, среди друзей или с любимой, отдохнуть от пережитых им *бурь* и предаться твор-

честву. Когда Пушкин познакомился с Михайловским, оно в его лирике отразилось именно так, как того требовала поэтическая традиция — Михайловское стало творческими *Пенатами* поэта:

Поместья мирного незримый покровитель,
Тебя молю, мой добрый домовой,
Храни селенье, лес и дикий садик мой
И скромную семьи моей обитель!

Они знакомы вдохновенью.

(«Домовому» — 1819 г.)

Конечно, все решительным образом изменилось, когда Пушкин попал в Михайловское против своей воли — когда оно явилось местом его ссылки. Не *Пенатами*, но — «изгнания мрачным уголком», «забытой глушью», «пустынной кельей» изображается теперь Михайловское, а сам поэт — «затворником опальным» или даже «сиротой бездомной». Замечательно однако, что все эти «образы» жизни поэта в Михайловском имеют традиционно-поэтический характер: одни из них позаимствованы из поэтической фразеологии «изгнания», другие возникли на основе известных образов поэтического «уголка» («пустынная келья»), которые поэт иногда (по привычке) использует для обозначения «проклятого Михайловского» —

... Тебя со мною

Обнимет в сельском шалаше

Мой брат по крови, по душе,

Шалун, замеченный тобою

(«К Языкову» — 1824 г.)

Так что ситуация «Зимнего вечера»: переживание *бури* героями, находящимися в *ветхой лачужке*, имеет богатый поэтический подтекст, благодаря которому мы можем не только предполагать наличие определенных мифологических ассоциаций в сознании его автора, но и рассматривать это произведение как глубоко символический образ жизни⁴.

⁴ Мифопоэтический подтекст стихотворения, которое В. Г. Белинский относил к пушкинским «пьесам, образующим собою отдельный мир русско-народной поэзии» /6, т. 7, с. 352/, может иметь и другой источник — собственно народные верования. «Если пряхи дремлют, а веретено вертится, то говорят, что за них пряла Мокуша», — подобные поверья еще в прошлом веке бытовали на русском Севере, однако живые следы культа Мокоши (некогда — языческой богини, затем — нечистого духа) сохранялись и в деревнях Северо-Запада (в т. ч. и на Псковщине). Сочетание бури за окном и бездействия, безмолвия в темной лачужке зимним вечером, наряду с последующим упоминанием песен о любви и сватовстве — все это весьма напоминает важнейший круг мотивов, связанных с реконструированным Вяч. Вс. Ивановым и В. Н. Топоровым мифологическим образом Мокоши, которая принадлежит к той же группе женских божеств, что и уже упоминавшаяся нами Парка /7/.

В «Зимнем вечере» мифологические ассоциации не выступают на поверхность: они отражаются лишь в тех изменениях, которые на стыке между второй и третьей строфами претерпевает движение поэтической мысли. Ведь сразу же после того, как отмечается *жуужжание* <...> *веретена*, в стихотворение проникают характерные мотивы *бедной юности* и *горя*: от непосредственных впечатлений зимнего вечера поэт обращается к своей «бедственной» жизни. Этот переход выглядит неожиданным, если только не принимать во внимание посредующее между ними звено — томительное ощущение *жуужжания веретена* как неясного г о л о с а судьбы.

Хотя на его звучание и указывается лишь в самом конце строфы, оно лежит в основе ее звукового лейтмотива, который образуется не свистящими звуками З/С (как это было в предыдущей строфе), а шипящими, о чем «заявляется» уже в первой строке: «на**Ш**а ветхая ла**Ч**у**Ж**ка». Особенно же ярко и отчетливо этот лейтмотив звучит как раз в звуковой оболочке слова «**ЖУЖЖ**аньем»: если до того он проходил по строфе глухим шумом звуков Ш и Ч, то здесь поддерживается еще и голосом, участвующим в образовании звонкого шумного Ж.

И именно в этот момент обнаруживается сходство ключевых акустических образов двух первых строф «Зимнего вечера»: в сопоставлении монотонного шума *веретена* со звуковым ритмом стихии определяющую роль играют звонкие длительные шумные согласные звуки обоих слов — **ЗаВыВ**аньем/**ЖУЖЖ**аньем. Звуковая перекличка поэтических мотивов, которые представляются как взаимоисключающие друг друга причины тревожащего героя молчания его *старушки* («**Или** ..., **Или** ...»), имеет, на наш взгляд, весьма важный смысл. Становится ясно, что основная проблема пушкинского стихотворения заключается не в «противостоянии героя всему, что угрожает, томит, готово ворваться в комнату, в сознание», — как считает Ю. Н. Чумаков /4, с. 41/. Лирического героя «Зимнего вечера» тревожит в с я окружающая его обстановка: он удручен н е о п р е д е л е н н о с т ь ю своих впечатлений и н е в о з м о ж н о с т ь ю получить ясный ответ на свои вопросы. Его угнетает доносящийся отовсюду — будь то «завыванье» *бури за окном* или «жуужжанье» *веретена в лачужке* — «скудный шепот» жизни.

Если вспомнить, что веретено служит для к р у т к и пряжи с одновременным наматыванием ее на катушку, и соотнести это его действие с изображением бури в начале стихотворения:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные **крутя**...

то можно более или менее определенно представить себе ту и с х о д н у ю ситуацию, которая лежит в основе «Зимнего вечера»,

предшествует его воплощению в слове и обуславливает удивительное сходство композиции двух первых строф стихотворения. Это — образ некоей неведомой силы, крутящей, скручивающей с монотонным или, наоборот, разнообразным (но равно непонятным, если не бессмысленным) звуком все, что находится в поле ее действия.

Две ипостаси этого образа — *буря* (первое слово «Зимнего вечера») и *веретено* (последнее слово его второй строфы) — и определяют собой кругозор лирического Я стихотворения, его кручину, его ощущение таинственности своей судьбы.

Его состояние, казалось бы, изменяется в третьей строфе «Зимнего вечера». Делается попытка преодолеть, заглушить охватившее поэта настроение томительной тоски: его обращение к старушке приобретает здесь совсем иной, побудительный характер.

Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя; где же кружка?
Сердцу будет веселей.
Спой мне песню, как синица
Тихо за морем жила;
Спой мне песню, как девица
За водой поутру шла.

Он настойчиво призывает свою *старушку* к действию: она должна перестать томиться или дремать для того, чтобы участвовать в жизни поэта. Характерно, что сама эта жизнь — в противовес тому, что происходит за *окном* — мыслится как целенаправленное существование: «сердцу **будет** веселей».

Своими *песнями* героиня — по мысли поэта — заглушит тревожное *жужжанье веретена*. Пушкин упоминает здесь две народные песни — «За морем синица не пышно жила» (встречается в записях начиная с XVIII в.) и «По улице мостовой шла девица за водой» (новая во времена Пушкина, впоследствии вошла в устную традицию) /8, с. 174/. Обе эти песни⁵ — плясовые, эмоциональный характер которых в полной мере отвечает условиям жанра: его здоровому веселью, жизнерадостности и народному оптимизму. Поэт надеется, что быстрый плясовой ритм произведет переворот в его душе: усмирит *сердечный трепет*, усыпит его *печаль*, — подобно тому, как воздействует на него *рифма, ее милый лепет*.

Мы домысливаем «Зимний вечер» с помощью стихотворения,

⁵ Они приводятся в недавно вышедшем массовым тиражом сборнике русских народных песен /9, с. 151—152 и 93—94/.

в основе которого лежит аналогичная ситуация: у м о л к а н и е (онемение) благодетельной для поэта *звучной подруги* — *рифмы*. Это стихотворение («Рифма, звучная подруга...» — 1828 г.), как и «Зимний вечер», написано четырехстопным хореем, тогда как та же самая з и м а, но изображенная в ином эмоциональном ракурсе (будто «Зимнее утро» со сходным мотивом пробуждения, возвращения к жизни:

Мороз и солнце; день чудесный!
Еще ты дремлешь, друг прелестный —
Пора, красавица, проснись...

или «Зима. Что делать нам в деревне?..»), требует для своего воплощения и другого стихотворного размера — четырехстопного или шестистопного я м б а.

Вот и смысл «Зимнего вечера» вырастает из движения стиховой интонации, которая определяется ритмическим «образом» х о р е я (— —). Если первые две строфы основываются на переживании тревожного импульса, коверкающего ритм третьих строк и томительно затухающего к концу восьмистиший, то в третьей, состоящей из двух четверостиший, каждое из которых (как в тематическом, так и в ритмико-интонационном отношении) представляет собой единое целое, поэт использует хорей в его традиционном для человеческой культуры значении — как способ о р г а н и з а ц и и движения, душевного состояния людей. В синтаксическом строении этой строфы совершенно отсутствует специфический оттенок п р о б л е м н о с т и, который отличал первую (с чередованиями «то..., то...») и в еще большей степени вторую (с ее взаимоисключением «или..., или...») строфы. Она строится как простое перечисление, четкий ряд «волевых» импульсов («Выпьем .../ Выпьем .../ /Спой .../ Спой...»), равномерное повторение которых должно вернуть присутствующим утраченную бодрость духа и способствовать возвращению их к деятельной жизни.

Возникает впечатляющий поэтический образ человеческой активности.

Однако он, как нам кажется, не определяет собой всего ритмического богатства строфы. Ее композиционное однообразие сочетается со сложным ритмическим движением внутри строк. Стиховая интонация п р и з ы в а «Выпьем .../ Выпьем ...» раскрывается как последовательное возвращение к ритмическому «образу» движения, заданному первой строкой стихотворения «Бўря/мглоў/небо/крбет». Сначала в первом двестишии настойчиво напоминает та ритмическая «фигура», которая лежит в основе строк «Наша/вѣтхая/лачужка» и (что особенно важно) «Вїхри/снѣжные/крутя», а затем уже появляется самый что

ни на есть хрестоматийный хорей — «ВЫ́пьем/с го́ря//гдѣ же/кру́жка». Так что переход человека к активному состоянию в поэтическом плане означает овладение им четким ритмом д в и ж е н и я, которому, в отличие от хаоса бури, придается целенаправленный характер. В существенных своих чертах этот ритм подхватывается в следующей строкой «Сѣрдцу/бѹдет/веселѣй», объединяя их в целостный образ о с м ы с л е н н о г о человеческого действия. Продолжает звучать он и в начале второго четверостишия строфы — «Спѹй мне/пѣсню//как синѣца»; а потом ритм, становящийся воплощением человеческой активности, вдруг сменяется той ритмической «фигурой», что начинала собой строфу и отсылала к такой определенной по своим эмоциональным обертонам строке, как «Вѣхри/снѣжные/крутя» — «Тѣхо/зѣ морем/жилѣ». Когда он вновь появляется в следующей строке, «утверждая» тем самым ее призывно-побудительный характер: «Спѹй мне /пѣсню//как девѣца», в восприятии ритмического движения по стихам в строфе возникает представление о том, что это движение основывается здесь на чередовании обеих ритмических «фигур» в строфе. В связи с этим в последней строке ожидается повторение ритмической «фигуры»: ´ — / ´ — — / — ´. Однако это ожидание нарушается — по своему ритмическому строению строка «За водой/поўтру/шлѣ» резко отличается как от рифмующейся с ней «Тѣхо/зѣ морем/жилѣ», так и от всех других строк в стихотворении (отчасти напоминая собой лишь те строки, ритмическая «гармония» которых исковеркана беспokoйным импульсом — «то/как звѣрь//. . .», или «Что же/тѣ//. . .»). Являя собой призыв к человеческой активности, строфа (а вместе с ней и развертывание лирической «фабулы» стихотворения) завершается более или менее ощутимым перебоем ритма, который, возможно, отражает определенный перелом в душевном состоянии поэта.

В свете последующего возвращения в стихотворение бури, стихии и уже непосредственно соотнесенного с ним призыва к действию этот кризис становится еще более очевидным: лирическое Я вновь охвачено переживанием течения жизни как повтора, чередования, круговорота одних и тех же событий.

Что же послужило причиной сомнений в действительности своей инициативы? Обратим внимание на то, что поэт в «Зимнем вечере» как бы не мыслит свое состояние вне какого-либо влияния со стороны (о самостояньи человека еще нет и речи). Предпринимаемая попытку избавиться от тоски, вызванной ощущением зависимости от стихии (судьбы), он обращается за поддержкой к доброй подружке. Предполагается, что человек не властен над своим настроением. В нем самом нет опоры и помощи для себя. Единственное, что, кажется, в его силах, это — переход от одного

влияния на себя к другому, более благотворному. Однако может ли оно быть сильным и устойчивым в мире, где всем и по-своему распоряжается неведомая с у д ь б а?

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя.
Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя; где же кружка?
Сердцу будет веселей.

Заключительной строфе «Зимнего вечера» обычно не уделяется особого внимания. Разве что для подтверждения пушкинского оптимизма (который, как полагает часть исследователей, проявляется и в этом его стихотворении) указывают на последнюю строку «Зимнего вечера» — «Сердцу будет веселей». Такой конец, казалось бы, весьма недвусмысленно свидетельствует о преодолении тоски и грусти, о «победе» поэта «над действительностью» /1, с. 51/.

Однако если пристальнее присмотреться к строению заключительной строфы, выявить ее подтекст и точно оценить значение последнего восьмистишия в общем движении поэтической мысли, то и это доказательство оптимистичности «Зимнего вечера» потеряет всю свою убедительность.

Ведь что повторяется в конце стихотворения? Вовсе не то, что с особенной силой мучит поэта и, разрушая идиллическую атмосферу домашнего покоя, противостоявшего в сентименталистской лирике любым жизненным бурям, придает его переживаниям отчетливо элегическую тональность — не понятный ему *скудный шепот* жизни, не томительное ощущение таинственности своей судьбы. Это — слишком личное — исключается. Повторяется лишь то, что является общим местом в русской поэзии начала XIX века — темы *бури* и *застолья*.

Их сопоставление в рамках одной строфы воссоздает жизне-радостный и столь беззаботный с виду характер застольных песен, которые, начиная с приписываемого И. В. Паусу подражания «Гаудеамусу» («Для чего не веселиться...»), писались именно четырехстопным хореем — обычным размером т. н. литературной песни (важное исключение — державинская «Кружка», где уже в начальной строфе встречается знакомая нам рифма *подружка/кружка*). В застольных песнях Карамзина («Веселый час»), Дмитриева («Други, время скоротечно...») и Нелединского-Мелецкого («Нет минут мне веселее...») очень легко найти те мотивы,

которые звучат в заключительной строфе «Зимнего вечера»⁶. Эта традиция еще живо ощущалась в середине 20-х годов XIX века. Так, застольные песни все тем же четырехстопным хореем пишут в это время близкие друзья Пушкина, Вяземский («Две луны» — 1825 г.?) и Дельвиг («Снова, други, в братский круг...» — 1826 г.). Сам автор «Зимнего вечера» отдал дань жанру застольных песен своим «Веселым пиром» (1819 г.) и, конечно же, прекрасно знал его специфику.

Это — веселье перед лицом смерти («Други, **время скоротечно...**») всего лишь *часы*, даже *минуты* радости, отвоєванные себе в *печальном мире* у беспощадной судьбы. Поэтому жизне-радостность застольных песен эфемерна. Они позволяют *забыть* ся («чару пить — не кручинну быть», — *говорит* пословица), но не ведут к *решению* проблемы смысла жизни.

Да и само забытие в контексте «Зимнего вечера» имеет весьма относительный характер. «Сердцу будет веселей»? Но ведь это все уже *было*: была *буря* и был противостоящий ей призыв к человеческой активности, заклинание *веселья*. Все повторяется: *тоска* и *веселье*, *горе* и *надежда*, — в таинственном круговороте жизни.

Композиционный повтор становится воплощением его *р и т м а* — повторения, чередования противоположных по своей сути событий и душевных состояний.

«Зимний вечер» представляет собой одно из наиболее ярких выражений характерного душевного переживания, которое в творчестве Пушкина второй половины 20-х — начала 30-х гг. связывалось с ритмом четырехстопного хорая.

Анализируя стихотворение «Зорю бьют... из рук моих...» (1829 г.), Ю. М. Лотман отметил, что замена четырехстопного

⁶ Ср.: Посмотрите, как уныла
Вся природа на земли;
Осень роши обнажила;
Ах! и розы отцвели.
Как же грусть нам усладить?
Чаще пунш с араком пить.
(И. И. Дмитриев)

Мы живем в печальном мире;
Всякий горе испытал...
Все печальное забудем,
Что смущало в жизни нас;
Петь и радоваться будем
В сей приятный, сладкий час!
Да светлеет сердце наше,
Да сияет в нем покой...
(Н. М. Карамзин)

Нет минут мне веселее...
(Ю. А. Нелединский-Мелецкий)

ямба в процессе работы над произведением на четырехстопный хорей была неслучайной: этот стихотворный размер между 1826 и 1830 годами в поэтическом сознании Пушкина имел более или менее определенную семантику, которую исследователь понимает как «смену реального нереальным» («желание, воспоминание, переход от настоящего к воображаемому»). Именно в этом плане Ю. М. Лотман рассматривает «заметную группу лирических стихотворений, которые, бесспорно, циклизировались в сознании Пушкина в некоторое единство: «Зимняя дорога», «Ек. Н. Ушаковой» («В отдалении от вас...»), «Дар напрасный, дар случайный...», «Предчувствие» («Снова тучи надо мною...»), «Рифма, звучная подруга...», «Город пышный, город бедный...», «Стрекотунья-белобочка...» /10, с. 167—168/.

Этот список стихотворений можно легко дополнить: «Зимний вечер», «Подъезжая под Ижоры...», «Дорожные жалобы», «Бесы», «Стихи, сочиненные ночью во время бессоницы» ... Однако, на наш взгляд, даже в тех произведениях, которые указаны Ю. М. Лотманом, «смена реального нереальным» представляет собой скорее следствие, чем существо устойчивого лирического переживания. Везде мы сталкиваемся с более или менее отчетливым переживанием явлений, связанных с определенным процессом — движением или звучанием.

Движение (будь то: передвижение в пространстве, жизненный путь или смена мыслей и чувств) ощущается здесь как таинственный процесс («Дар напрасный, дар случайный...»; «Дорожные жалобы» и др.), в котором всегда существует возможность повторения действий — возвращения к уже бывшему («Предчувствие», «Утопленник», «Зорю бьют...» и др.), кружения на месте («Бесы»), чередования одних и тех же событий («Зимний вечер»). Временами сам поэт стремится придать внешнему по отношению к себе движению подобную форму («Ек. Н. Ушаковой», «Кобылица молодая...»), иногда он старается приспособиться к ней («Если жизнь тебя обманет...») или, наконец, понять и освоить ее («Стихи, сочиненные ночью...»), но прежде чем это произойдет, она — постоянный источник его *угнетения* и *тоски*, что особенно ярко проявляется, когда поэт размышляет о своей жизни, которая, как ему представляется, целиком зависит от *рока*, судьбы (ср. «Талисман»: «Там, где море вечно плещет...»). Движение жизни ощущается как бессмысленное *кружение*. Это *кружение* мучительно еще и потому, что неизбежно связано с повторением обрушивающихся на него *бед* —

⁷ Как пишет о «Зимнем вечере» Ю. Н. Чумаков: «время остановлено, или лучше сказать, кружится на одном месте, как снежные вихри в поле и вертено в лачужке» /4, с. 43/.

ударов судьбы. Поэт вынужден постоянно испытывать на себе ее воздействия: судьба не только кружит — одновременно с этим она крутит, кручинит его, погружает в беспорядочный и тревожный хаос чувства поэта, *стесняет, надрывает*, заставляет *трепетать* его сердце. Тем самым внутреннее состояние лирического Я аналогично явлениям внешнего порядка: движение сопровождается вением, витьем — ср.: «Мчатся тучи, **вьются** тучи» («Бесы») или «Ходит маленькая ножка/**Вьется** локон золотой» («Город пышный, город бедный...»).

Такова та стихия кружения и кручения, которой пронизан художественный мир пушкинского четырехстопного хоря.

Весьма существенна в нем и роль разного рода звуковых явлений. Возникновение «звука», как и его прекращение, может стать темой целого произведения (ср. с одной стороны — «Зорю бьют...», а с другой — «Рифма, звучная подруга...»). Сосредоточенное переживание поэтом «звуков» жизни объясняется тем, что в них он ощущает определенно судьбоносный смысл. Подобно обладающим этим смыслом образам движения, в восприятии окружающей действительности «на слух» /11, с. 99 и сл./ выделяется столь же характерный акустический образ — *однозвучный шум* жизни, который представляется поэту невнятным, *скудным шепотом* его судьбы. Этот *скудный шепот* доносят до него и *однозвучный ход часов*, и *колокольчик однозвучный*, и *жужжанье веретена*. В отличие от «живого звука» зори («Зорю бьют...») или «пророчества» *пестрой сороки* («Стрекотунья-белобока...»), все эти «звуки», если можно так сказать, мертвые: однозвучные, зачастую приглушенные и, что самое важное — источником их являются различные механические инструменты. Очень характерна обстановка, в которой они воспринимаются: *ночь* (когда *всюду мрак и сон докучный* — т. е. когда *замирает* жизнь), что часто усугубляется еще и *зимой* — временем умирания природы, исчезновения жизни в ней. Пока рядом с поэтом раздаются звуки человеческой речи («Зимний вечер», «Зимняя дорога» и др.), пока его *ласкает милый лепет рифмы* («Рифма, звучная подруга...»), они заглушают глухой голос судьбы, но стоит им умолкнуть, как его звучание вновь напоминает поэту о том, что его существование определяется неведомой ему самому судьбой. Перекликаясь с голосами природной стихии и сводя их кажущееся разнообразие к единому знаменателю звукового повтора (*завыванью, вою* и т. п.) *скудный шепот* приоткрывает поэту и истинный облик той силы, во власти которой он находится: не *зверь*, не *дитя*, не *путник запоздалый*, но — безжизненная стихия, механически кружащая и крутящая его.

Вот что является источником движения в мире пушкинского четырехстопного хорей, который основывается на переживании поворота, как коренного принципа жизни, воплощающего в себе всю ее бесцельность и бессмысленность.

Однако почему же именно четырехстопный хорей в стихотворениях Пушкина второй половины 20-х — начала 30-х годов стал устойчивой формой выражения подобного лирического переживания?

Думается, что это произошло не случайно.

Еще в русской поэзии второй половины XVIII в. с ритмом четырехстопного хорей более или менее определенно связывался мотив *скоротечности жизни* (ср. начальные оды в цикле М. Н. Муравьева «Скоротечность жизни»), на рубеже XVIII и XIX вв. такая связь особенно обнаруживается в «песнях» И. И. Дмитриева, а среди непосредственных предшественников и учителей Пушкина она время от времени «заявляет» о себе в элегиях и посланиях К. Н. Батюшкова. Хотя в широком тематическом диапазоне русского четырехстопного хорей эта поэтическая традиция, может быть, и не слишком заметна, но преуменьшать ее значение для пушкинского «цикла» все же не следует: несмотря на то, что бег времени рассматривается поэтом не в своей устремленности к неотвратимому исходу жизни — смерти, но как бесцельное кружение, повторение одних и тех же событий, ситуаций, состояний, в основе его произведений лежит традиционное для четырехстопного хорей переживание движения жизни, независимого от человеческой воли.

Движение — вообще очень характерная тема русского четырехстопного хорей в начале XIX в. Достаточно вспомнить в этой связи впечатляющую картину таинственного и страшного путешествия героини, которую зимней ночью влечет с собой в могилу ее жених-мертвец, в известных «подражаниях» Бюргеровской «Леноре» («Людмила» В. А. Жуковского и «Ольга» П. А. Катенина). Влияние этих подражаний (где, помимо прочего, еще и четырехстопный ямб оригинала заменен четырехстопным хореем) отчетливо ощущается в некоторых произведениях пушкинского хорейского «цикла» (например, в «Бесах» /12, с. 37—38/). Но оно вполне могло оказаться для Пушкина творческим импульсом и более общего порядка, благодаря которому в его поэтическом сознании стихотворный размер с какого-то времени и на довольно долгий срок приобрел определенный семантический «ореол».

Во всяком случае, многое в том комплексе мотивов, который объединяет между собой целый ряд произведений, написанных Пушкиным во второй половине 20-х — начале 30-х годов четырех-

стопным хореем, имеет более или менее явные параллели в предшествующей им русской поэзии.

Об этом свидетельствует и исчерпывающее исследование истории русского стиха, автор которого — М. Л. Гаспаров — возводит «тревожную смутность ищущей мысли» в хорейческих стихах Пушкина к традициям духовных од и гимнов XVIII века /13, с. 115/. Его данные существенно корректируют высказанные нами еще в первом варианте настоящей работы /14/ и повторенные выше наблюдения над истоками семантического ореола пушкинского четырехстопного хорей второй половины 20-х — начала 30-х годов. Повторенные сознательно, ибо мы не уверены в том, что для возникновения «Зимнего вечера» и открывающегося им хорейского цикла Пушкина определяющее значение имели традиции духовной оды XVIII века.

«Зимний вечер» отнюдь не случайно сразу же после своего появления в печати попал в песенник⁸. Он вырастает не только из духовной оды XVIII века, но и из современной ей литературной («российской») песни, один из жанров которой — застольные песни — мы уже привлекали к анализу «Зимнего вечера», рассматривая последнюю строфу пушкинского стихотворения. В его ритме совместились две жанровые традиции четырехстопного хорей XVIII века: столь разные, если не прямо противоположные друг другу формы переживания скоротечности жизни в духовной оде и песне /13, с. 64/ — философское размышление и движение человеческого чувства, серьезность и беззаботность, печаль и веселье. Двойственность семантического ореола четырехстопного хорей, по всей видимости, и приводит к выражению тревожного ощущения неопределенности своей жизни, ее бесцельности и бессмысленности на основе именно этой ритмической структуры. Весьма характерна в этой связи отмеченная еще П. М. Бицилли «опора» ритма хорейческих стихотворений Пушкина «на метр» /16, с. 24/, всяческое его выделение и подчеркивание: «Буря/мглоу/небо/кробет».

Четкий, альтернирующий ритм четырехстопного хорей становится адекватной формой переживания движения жизни как чередования, повторения явлений, событий, состояний.

Глубокое соответствие между ритмом и тематикой определяет и композицию произведений хорейского «цикла». Ее узловым элементом являются здесь различные виды повторения словесного материала: от ритмико-синтаксического параллелизма начальной строки («Дар напрасный, дар случайный...») до сложных композиционных форм «Зимнего вечера» или «Бесов».

⁸ Впервые напечатан в альманахе «Северные цветы» на 1830 год. «В песенниках — с 1830-х годов («Эверпа» — М., 1831)» /15, с. 1000/.

Именно благодаря им ритмический «образ» хорея укореняется в тематике произведений, становясь в внутренней форме этих произведений — ядром их художественного смысла.

Исключительно важную роль в образовании пушкинского хорейского «цикла» сыграл «Зимний вечер», пронизанный беспокойным и томительным переживанием характерных особенностей ритма: отчетливое чередование звуковых импульсов и их «разрешений» соотносится со зрительными образами кружения, кручения, судьбоносное значение которых лирическое Я стихотворения пытается «опровергнуть», противопоставляя им свою волю, инициативу — организованный и целенаправленный ритм человеческой деятельности; однако это мало что может изменить в жизни, так как самый ход ее, ее течение, определяется посторонней и неведомой силой — автоматически, бессмысленно чередующейся, повторяющейся и тем самым как бы уравнивающей между собой *веселье* и *тоску*, *надежду* и *разочарование*, *радость* и *бедствие*.

Идиллия деревенской жизни разрушается тревогой поэта за себя, за свою судьбу.

Итак, «Зимний вечер» задал «тон» целому циклу лирических стихотворений поэта, написанных им во второй половине 20-х — начале 30-х годов — тревожным и мучительным размышлениям Пушкина о своей судьбе, об «однообразии, — по словам П. М. Бицилли, — при всем их видимом различии, отдельных этапов жизненного пути» /16, с. 24/⁹. Этот цикл, конечно, не исчерпывает собой все многообразное содержание пушкинской лирики этого периода. Однако для понимания психологического облика поэта его значение весьма велико: он знаменует мучительный переход от юношеской беспечности к мужественной зрелости, уверенности в жизни и вере в ее смысл (ср. в «Стихах, сочиненных ночью во время бессоницы», практически завершающих этот цикл: «смысла в тебе *нищу*»).

⁹ П. М. Бицилли (за указание на работу которого выражаю свою искреннюю признательность Р. Д. Тименчику) был, судя по всему, первым исследователем, выявившим глубинный смысл хорейского «цикла» Пушкина. Этот цикл продолжает привлекать внимание и современных исследователей: отметим в этой связи доклад И. Уайла на советско-американском симпозиуме «Творческое наследие А. С. Пушкина» (июнь 1984 г.), который «показал склонность пушкинского четырехстопного хорея к выражению сумрачных, даже близких к отчаянию состояний» поэта /17, с. 276/, и замечания о «зимнедорожном» цикле Пушкина в книге Вл. Непомнящего «Поэзия и судьба: Статьи и заметки о Пушкине» /18, с. 175—176, 327/.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 **Лотман Ю., Невердинова В.** Учебник хрестоматия по литературному чтению для IX класса Таллин, 1982
- 2 **Бонди С. М.** Комментарий В кн Стихотворения Александра Пушкина М, 1967
- 3 **Томашевский Б.** Пушкин М, Л, 1961, кн 2
- 4 **Чумаков Ю. Н.** «Зимний вечер» А С Пушкина — В кн Лирическое стихотворение. Анализ и разбор Л, 1974
- 5 **Благой Д. Д.** Творческий путь Пушкина (1826—1830) М, 1967
- 6 **Белинский В. Г.** Полн. собр соч в 13-ти т М, Л, 1953—1959
- 7 **Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.** К реконструкции Мокоши как женского персонажа в славянской версии основного мифа — В кн Балто-славянские исследования 1982 М, 1983
- 8 **Соймонов А. Д.** А С Пушкин — В кн Русская литература и фольклор (первая половина XIX в) Л, 1976
- 9 **Русская народная поэзия Лирическая поэзия Сб / Сост, подгот текста, предисл к разделам, коммент Ал Горелова Л, 1984**
- 10 **Лотман Ю. М.** Анализ поэтического текста Л, 1972
- 11 **Альтман М. С.** У истоков творчества Пушкина (Штрихи и заметки) — В кн Болдинские чтения Горький, 1978
- 12 **Грехнев В. А.** Болдинская лирика Пушкина (1830) Горький, 1977
- 13 **Гаспаров М. Л.** Очерк истории русского стиха Метрика Ритмика Рифма Строфика М, 1984
- 14 **Белоусов А. Ф.** Художественный смысл стихотворения А С Пушкина «Зимний вечер» — В кн Преподавание литературного чтения в эстонской школе Таллин, 1981
- 15 **Гусев В. Е.** Примечания — В кн Песни и романсы русских поэтов М, Л, 1965
- 16 **Бицилли П.** Пушкин и проблема чистой поэзии София, 1945 (Годишник/Софийский ун т, ист фил фак, 1944—1945, т 41)
- 17 **Сайтанов Вл.** Первый советско-американский симпозиум по пушкинистике — Вopr лит, 1984, № 10
- 18 **Непомнящий Вл.** Поэзия и судьба Статьи и заметки о Пушкине М, 1983

**РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
АНАЛИЗ
КУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

**Материалы для учителя
Составитель: А.Ф.Белоусов**

ТАЛЛИН «ВАЛГУС» 1988