

**«Гармоническая точность» и «поэзия грамматики»
в стихотворении Пушкина «К***»
(«Я помню чудное мгновенье»)**

Юрий Щеглов
Madison

Знаменитое стихотворение «К***» («Я помню чудное мгновенье»; далее обозначается просто как К***) написано в середине 1820-х годов — в период, когда лирический стиль Пушкина все еще прочно находился в русле «школы гармонической точности», восходящей к Батюшкову и Жуковскому. Главным признаком этой школы в русской романтической поэзии был — согласно Л.Я.Гинзбург — «предрешенный стиль авторского сознания», в связи с которым оказывались «предрешены основные соотнесенные между собой элементы произведения: его лексика, семантические связи».¹ Лирическое произведение было пронизано разветвленной системой поэтических мотивов, образов и формул, предназначенных для широкого спектра оттенков и фаз чувства, для различных мыслей и душевных состояний лирического «я».

Оказывается, что из этих вполне обкатанных формул, во всяком случае на лексико-фразеологическом уровне, состоят некоторые из наиболее известных произведений русской лирики данного периода. В отличие от эпигона, настоящий поэт сознательно организует этот материал: «Стихотворение... разворачивает перед читателем непрерывную цепь освященных традицией слов в их гармонической сопряженности; именно в этом его поэтическая действенность».² Исследовательница приводит в качестве примера стихотворения Батюшкова «На смерть супруги Ф.Ф.Кокошкина» и «К другу». Иностранцу подобный текст в дословном переводе может показаться собранием банальных, стертых идей (как порой и воспринимались даже весьма пронизательными критиками на Западе произведения самых больших русских поэтов), ибо техническая организованность, «гармоническая сопряженность» этих стихов непередаваема на другом языке, да и немногие переводчики стремятся ее уловить и воспроизвести.

Повторяемостью часто отличались сами лирические сюжеты, т.е. типы того, что могло случаться с поэтической персоной с событийной точки зрения; какого рода переживания и ситуации чаще других образовывали стержень стихотворения, как могла линейно разворачиваться траектория душевных состояний лирического героя.

Одним из распространенных сюжетов была история чувства и эволюция лирической персоны, которая (а) сначала находится в *расцвете сил и чувств*, (б) затем *переживает период увядания, впадает в бесчувственность и апатию* («депрессию», сказали бы мы сегодня), (в) и, наконец, при счастливом исходе, *пробуждается к новой жизни* под воздействием тех или иных душевных и физических возбудителей. Строго обязательно присутствует только фаза (в) (пробуждение); почти обязательно — фаза (б) (упадок); и факультативно — фаза (а) (былое счастье). Воспоминание о фазе (а) может насыщать фазу (б) и способствовать наступлению фазы (в). Три фазы могут по-разному распределяться между прошлым, настоящим и будущим. Например, либо все три разворачиваются в прошедшем времени, как уже пережитые к моменту рассказа; либо фаза (а) дается как прошедшее, фаза (б) — как переживаемое в настоящий момент, и фаза — (в) как ожидаемое, призываемое в мечтах и надеждах лирического героя, в его мольбах о спасении, и т.д.

Этой общей схеме следует лирический сюжет в целом ряде известных стихотворений Жуковского, Батюшкова и испытавших их влияние поэтов «школы гармонической точности». Примеры, кроме рассматриваемого в статье стихотворения Пушкина: *Батюшков, «Выздоровление»* (Как ландыш под серпом убийственным жнеца... — представлены фазы (б) и (в); наиболее чистый и яркий пример данного сюжета); *Батюшков, «К другу»* (Скажи, мудрец молодой, что прочно на земли... — представлены фазы счастья и веселья (а), разочарования (б), и утешения в Вере (в)); *Жуковский, «Я Музуюнюю, бывало...»* (налицо фазы (а), (б), ожидается (в)); *Жуковский, «Весеннее чувство»* (Легкий, легкий ветерок, Что так сладко, тихо веешь?... — фаза (в) с намеками, в виде слова «опять», на прошлые фазы (а) и (б): Чем *опять* душа полна? Что *опять* в ней пробудилось?; курсив мой, Ю.Щ.); *Жуковский, «Жизнь»* (Отуманенным потоком... — фазы (б), (а), (б), (в)); *Жуковский, «Желание»* (Озарися, дол туманный... — фазы мрачного настоящего (б), а затем призывания и стремления к лучшему (в); *Жуковский, «Песня»* (Розы расцветают... — фазы надежды на будущее (в), подразумеваемого настоящего (б), затем

опять (в) как возможного будущего). Дадим этому обобщенному сюжету (или, если угодно, «архисюжету») имя «Увядание и обновление».

Пушкинское «Я помню чудное мгновенье» полностью укладывается в тематико-лексико-фразеологическую систему «гармонической точности». Не только лирический сюжет в целом (яркая иллюстрация архисюжета «Увядание и обновление»), но и каждый его этап, равно как и каждый стих имеет близкие параллели у других мастеров школы, начиная с Батюшкова и Жуковского. Многие из находимых в К*** мотивных и словесных клише употребляются преимущественно в данном типе сюжета, другие встречаются в разнообразных контекстах и в рамках различных лирических сюжетов. К*** представляет собой типичный образец поэтики данной школы, своего рода антологию ее общих мест, представленных у Вяземского, Баратынского, Кюхельбекера, молодого Пушкина и других. В нем используются наиболее частотные образцы этих формул, причем они приведены к некоему образцово-усредненному, «базисному» стилю, воздерживающемуся от оригинального развития: эпитетов, метафор, сильных гипербол и других стилистических «ярких пятен». Развитие сюжета отличается стройностью и ясностью, в нем отсутствует теснота мотивов и образов, напротив, имеет место некая разреженность, достигаемая прежде всего выбором наиболее известных элементов «гармонической точности», а также обилием повторений и параллелизмов (особенно характерно для Пушкина). Своей стройностью и легкостью стихотворение обязано также почти идеальному совпадению тематических, синтаксических и строфико-стиховых членений.

Указанные особенности стихотворения, конечно, не объясняют сами по себе его поэтического воздействия, запоминаемости и вообще того ощущения идеальности построения, которое испытывает каждый чуткий читатель. Наоборот, они наводят на вопрос о том, на каких других уровнях и какими средствами, кроме названных, компенсируется столь явная нейтральность, условность, усредненность тематических и стилистических средств. Иными словами, в чем следует искать источник своеобразия и поэтической силы стихотворения?

Пользование общеупотребительным набором поэтических средств не мешало крупным поэтам создавать оригинальные творения и достигать в них большой выразительности и динамики. Как

справедливо указывала Л.Я.Гинзбург, у сильных поэтов «предре-шенность» стиля и авторской персоны восполнялась искусством и изобретательностью в технических планах стихотворчества. В частности, «очевидно, что в поэтике традиционных поэтических образов *синтаксис* должен был иметь особое, часто решающее значение. Именно на ритмико-синтаксический строй ложилась тогда задача извлечения из слов тонких дифференцирующих оттенков».³ В работах русских формалистов и их последователей к ритму и синтаксису добавляются, как мы знаем, и другие традиционные сферы конструктивных решений, такие как рифма, строфика, фонетика, интонация (мелодика). Роль творческого начала в этих планах Л.Я.Гинзбург иллюстрирует сравнением двух элегий — Жуковского и Плетнева. Оба поэта пользуются аппаратом «гармонической точности», в которой Плетнев является верным учеником Жуковского. Но в умелом применении стиховых и синтаксических средств две элегии несравнимы:

У Плетнева все налицо — и условная вещественность описательной поэзии, и гармонический слог. И как ровно, не зацепляя внимания, выстраиваются ряды этих строк. А читатель Жуковского все время в напряжении — от гибкого синтаксиса, от <...> противоречив<ых> скрещен<ий> слов <...> Большие поэты умели сочетать *узнаваемое* с неожиданным. Эпигонам это было не по силам.⁴

В этой статье мы хотим на примере пушкинского К*** продемонстрировать оба аспекта, о которых пишет Л.Я.Гинзбург, — как «предре-шенность» лексико-стилистического арсенала, так и оригинальность технической разработки и фактуры, спасающей произведение от «незацепляющей внимания» гладкости. При этом «ритмико-синтаксический строй», столь важный для традиции русского формализма, не будет единственным объектом анализа. Для оценки технических находок и решений крайне важным представляется тот аспект, который был предметом поздних работ Р.О.Якобсона (1950–80 годы) и за которым закрепилось, по названию одной из его самых известных статей, общее имя «поэзия грамматики и грамматика поэзии».⁵ В этих работах на широком разноязычном материале исследуются многочисленные симметрии, параллелизмы, изоморфизмы, повторы, переключки, кольца и другие упорядоченные соотношения и фигуры, обнаруживаемые на формальных уровнях стихотворения, — прежде всего фонетическом, словораздельном, рифменном, грамматическом (включающем как морфологию, так и синтаксис), и др.

Вся эта сфера, которую ученый иногда называет также «архитектоникой» или даже «геометрией» стиха, разрабатывалась им с большой филологической проницательностью и филигранной тонкостью. Стихотворения подвергались членению (сегментации) по разным признакам, и в каждом из получающихся членений могла обнаруживаться собственная сетка соотнесенных формальных черт, оригинально налагаемая на соответствующие сетки, находимые в других сегментационных планах. Богатство и сложность архитектурных построений, по словам Якобсона, подчас «удивляют исследователя неожиданными и замечательными симметриями и антисимметриями, уравновешенными структурами, эффективными сопоставлениями эквивалентных форм и ярких контрастов, наконец, строгими ограничениями употребленного в тексте набора синтаксических и морфологических составляющих; такого рода исключение одних конструкций позволяет нам следить за мастерским взаимодействием других, актуализованных в стихотворении».⁶

Якобсоновский подход к стихотворному тексту вызвал ряд критических и полемических выступлений. В частности, Дж.Каллер, посвятивший критике «поэзии грамматики» целую главу в своей книге о структурной поэтике, считал, что каталогизация лингвистических аспектов текста сама по себе неспособна привести к выявлению релевантных поэтических структур. С другой стороны, он указывал, что мир лингвистических признаков неисчерпаем, и всегда возможно подобрать такое их подмножество, которое подтверждало бы гипотезы исследователя, иллюстрируя угодные ему фигуры. По мнению Каллера, анализ следует начинать с констатации читательских реакций на элементы стихотворения («эффектов»), и лишь затем пытаться определить, какие из грамматических конфигураций способствуют этим реакциям и как они позволяют объяснить последнее.⁷ (Далее мы будем употреблять слово «эффект(ы)» в кавычках, имея в виду смысл, придававшийся ему в полемике Якобсона-Каллера.)

На это можно возразить, как и делает Якобсон, что «было бы ошибкой направлять анализ на определение «эффектов» стихотворения, поскольку попытки определить их без учета наличных формальных средств привели бы исследователя к наблюдениям в наивно-импрессионистическом роде».⁸ К этому добавим, что многие из «эффектов» текста ускользают от определения при нерасчлененном подходе, но проступают с большей ясностью, если аналитически вы-

явлены хотя бы некоторые из грамматических, фонетических и других формальных *структур* читаемого текста. Последние часто довольно прозрачным образом намекают на тематику стихотворения и стимулируют дальнейшее проникновение в ее тонкости. С другой стороны, многие из формальных конфигураций столь очевидны и притом так хитроумно и нетривиально построены, что неразумно было бы отворачиваться от них, отрицать их важность ради процедурной строгости или относить их на счет случайных совпадений. Выявление формальных структур возможно и полезно и само по себе, даже если их функция и не представляется немедленно ясной. В частности, роль «эффекта» стихотворения может играть сама красота, сложность и упорядоченность этих конфигураций. Архитектонические совершенства не могут не содействовать созданию самых разнообразных тематических и выразительных «эффектов» и оказываются полезными в рамках весьма различных художественных задач. Не вдаваясь в дальнейшую полемику с критиками Якобсона, ограничимся тем, что его подход кажется нам и по сей час живым и плодотворным.

Хотим с самого начала заявить, что настоящая статья ни к коей мере не имеет целью состязаться с создателем «поэзии грамматики», у которого она заимствует лишь общий дух и направление. Мы не стараемся дать исчерпывающий анализ формальных структур пушкинского стихотворения, не используем в полной мере якобсоновский технический аппарат и не считаем обязательным копировать те конкретные признаки и деления, которые чаще всего интересуют ученого в его анализах стихотворений (скажем, соотношения стрóf начальных и конечных, четных и нечетных, средних и периферийных и т. п.). Даже грамматика как таковая не играет в нижеследующих наблюдениях главной роли. Чаще других нас интересуют конфигурации, связанные с динамикой поэтического текста и с техникой выразительности:⁹ повторы, амплификации, предвестия, отказы, незапные повороты, параллелизмы, хиазмы и т. д. Среди прочего, постоянно отмечается фигура *кумуляции* (однородные члены, представляющие собой не простую синтаксическую однородность и не параллелизм, но вариативное, часто с анафорами и усилением, повторение сходной идеи и конструкции), в особенности характерная для Пушкина, постоянно встречаемая в его стихах (напр., *То* как зверь она завоет, *То* заплачет, как дитя, *То* по кровле обветшалой Вдруг соломой зашумит, *То* как путник запоздалый К нам в окошко

застучит; *Как мимолетное виденье, Как гений чистой красоты; И он к устам моим приник, И вырвал грешный мой язык, и мн. др.*)

Рассмотрим шесть строф К*** в следующей последовательности: 1. Поэтическая лексика и фразеология («школа гармонической точности»), 2. Архитектоника, 3. Рифменная структура.

Условимся называть *полустихиями* две части стиха в две стопы каждая (независимо от того, проходит между ними словораздел или нет). Будем называть *полустрофой* первую или вторую пару стихов (независимо от того, представляет ли она законченное синтаксическое целое или нет). Термином *колон* будет обозначаться образуемый словоразделами «столбик» однотипных (равносложных, занимающих одинаковую метрическую позицию, часто с одинаковым расположением ударений) отрезков стиха на протяжении двух или более строк подряд (например, столбики *В томленьях... В тревогах... Звучал мне... И снились...*, а также *...грусти...*, *...шумной...*, *...долго...* во второй строфе нашего стихотворения).

Заглавная буква в фонетических записях — например, [У], [Е] — означает ударный гласный. Кавычки типа « » применяются для некоторых терминов и названий литературных мотивов; кавычки типа " " — для всех остальных нужд.

1. Поэтическая лексика и фразеология («Школа гармонической точности»)

Первая строфа

1(1). *Я помню чудное мгновенье:* — Налицо распространенная в русской поэзии формула: *Я помню*, обычно стоящая в начале стиха 4-ст. ямба, причем к объекту памяти добавляются украшающие или эмоциональные эпитеты: *Я помню голос милых слов, Я помню очи голубые, Я помню локоны золотые... Я помню весь наряд простой... [Бат., Мой гений]. Я помню время золотое, Я помню сердцу милый край [Тютчев, 1830-е гг.]. Я помню сам лета младые... Я помню: робкий, незаметный, Я милую любил в тиши [Тум. Элегия (1824)].*

1(2). *Передо мной явилась ты,* — Повсеместно распространенный мотив «явление гения, видения или иного нездешнего гостя» перед лирическим героем. Словесное оформление почти всегда одно и то же: Волшебница *явилась* Пастушкой *передо мной* [Бат., Мои пенаты]. *Явись, богиня, мне...* [Бат., Мечта]. Непорочность молодая *Появилась передо мной* [Жук., Лалла Рук]. Так, верю! здесь *явилась ты*, Очаровательница мира [Вяз., Море (1826)]. *Явилась она передо мною* [Жук., Привидение]. Она *пред рыцаря предстала* [В.Козлов (1819); сюжет, как и в К***, — пробуждение души]. В красе божественной

любимцу своему Природа! ты не раз на севере *являлась* [Бат., Посл. Мур.-Апостолу]. Ты ль это, *милое виденье*, Мой рай, мой *гений* на земле? [Тум., Песнь любви (1826)].

I(3–4). Как мимолетное виденье, Как гений чистой красоты. — Чудесное явление обычно характеризуется мотивами «мгновенности, неосязаемости», «краткости и мимолетности». — К *мимопролетевшему* знакомому *гению* [Жук., заглавие]. Я смотрел, и *призрак мимо Пролетал* невозвратно [Жук., Лалла Рук]. Являющийся герою "гений" сравнивается со сном, призраком, видением и т. д., обычно через анафорические "Как... Как...": Как сон воздушный, мне предстала [Жук., Княгине А.Ю.Оболенской]. Мелькнули вы, как привиденье [там же]. И скрылась ты прелестным привиденьем [Пушкин, Выздоровление (1818)]. Как сладкая мечта, как утром сон приятный... [Бат., Мщение]. Как в воздухе перо... Как в вихре тонкий прах... Как судно без руля... [Бат. К другу]. Как роз благоуханье, Как нектар на пирах [Бат., Мои пенаты]. Как первая любви очарованье, Как прелесть первых юных дней, Явилася она передо мною [Жук., Привидение]. Он *поспешен*, как мечтанье, Как воздушный утра сон... Посетил, как упованье, Жизнь *минуту* озарил... [Жук., Лалла Рук].

Тот же ряд анафорических "Как..." употребляется и при чем-то *исчезновении* после краткого посещения: Исчезли юные забавы, Как сон, как утренний туман [Пушкин, К Чаадаеву]. Исчезли радости, как в вихре слабый звук, Как блеск зарницы полуночной [Барат. Послание бар. Дельвигу]. Исчезну я, как призрак сна, Как искра яркая на снеге... Как одинокая волна, Забыта бурей на берегу [А.А.Шишков, Другу-утешителю].

Выражение «гений чистой красоты», как известно, позаимствовано у Жуковского, у которого оно встречается дважды: Ах, не с нами обитает *Гений чистой красоты* [Лалла Рук]. *О Гений чистой красоты!* [Я Музу юную, бывало...]. Ориентация на Жуковского ясна из черновика пушкинского К***, где находим строки:

Куда ж летишь, прелестный <?> гений... Опять покинут я... [ПСС, т. 2, стр. 954–55]. — Ср. чрезвычайную частоту этих мотивов (вопросание "куда летишь", призыв помедлить, исчезновение призрака, одиночество призывающего) у старшего поэта: К ней стремлю, забывшись, руки — Милый призрак прочь летит... [Жалоба (романс)]. О гений мой, побудь еще со мною, Бывалый друг, отлетом не спеши, Остайся... [К мимопролетевшему...]. Помедли улетать, прекрасный сын небес... [Славянка]. И скрылась... как не была! Вотще

продлить хотелось упоенье... [Привидение]. Куда полет свой устремила? Неумолимая, стой! ... Летит, молитве не внимая [Мечты]. Сокрылся призрак-обольститель... Стой! но он уж улетел [Узник к мотыльку] и др.

Вторая строфа

II(1-2). *В томленьях грусти безнадежной, В тревогах шумной суеты* — Для "стиля гармонической точности" (и для Пушкина в особенности) типичны кумулятивные группы с анафорическим предлогом места ("в..., в..." или "среди..., среди..."), выражающие различные (альтернативные или одновременные) обстоятельства жизни лирического героя: В восторгах, в наслажденье [Жук., Когда я был любим...]. В пустыне, в шуме городском [Жук., Песня: Мой друг, хранитель...]. Зимы жестокий хлад, палящий лета зной [Жук., К Нине]. И в шуме стана, и в мечтах Веселых сновиденья [Жук., Певец во стане...]. В часы утрат, в часы печали тайной [Жук., К мимопролетевшему...]. Как часто среди толпы и шумной, и беспечной Я о тебе одной мечтал в тоске сердечной [Бат., Воспоминания]. Среди слабых дум, среди праздных нег [Тум., Элегия (1820)]. Я помню в праздности, в неистовых пирах, В безумстве гибельной свободы, В неволе, бедности, изгнании, в степях Мои утраченные годы... [Пушкин, Воспоминание (1828), ранняя ред.].

Для школы "гармонической точности" характерны также генитивные трехчлены — комбинации трех имен, обычно двух существительных и одного прилагательного (чаще всего изометричные со строкой 4-стопного ямба) с нарочито обобщенными значениями, призванные обозначать сложные экзистенциальные состояния или оттенки эмоций лирического героя.⁹ В них часто встречаются лексемы, представленные в данной полустрофе К*** или близкие к ним по смыслу. Ср. особенно следующие две цитаты: *В оковах грусти бесполезной* [Бест.-Марл., К Креницыну (1818)]. *Порывы страсти безнадежной* [Венев., К моему перстню (1827)]. Другие примеры генитивных трехчленов: С молчаньем хладным укоризны [Пушкин, Стансы Толстому]. Стремленье бурных ополчений [Пушкин, Война]. В волненьи сладостных наград, В восторге пылкого желанья [Пушкин, Русл. и Людм., 1]. В мятежном пламени страстей [Барат., Как много ты...]. Он гонит лени сон угрюмый [Пушкин, Деревня]. Забыв сердечные *тревоги* [Пушкин, Гроб юноши]. *Тревогу* смутных дум устроить [Пушк., Полтава].

В описаниях обстоятельств жизни героя — как трехчленных, так и иных — часто соседствуют «шум» и «суета», находимые и в К***; обычно они ассоциируются с «городом» и «толпой»: Но мы забудем шум и суеты столицы [Бат., Посл. к А.И.Тургеневу]. Ни шумной суеты, прославленной толпой [Барат., Н.И.Гнедичу (1823)]. Где стогны шумные... [Бат. Из греч. антологии]. А с ним и шум дневной родился... В Афинах, как везде, час утра — час сует [Бат. Странствователь и домосед]. И суетной, и шумной... [Вяз., К Батюшкову (1814)]. В шуму невежд и болтунов [Н.М.Коншин, Баратынскому (1820)]. И по морю сует Пловцы неосторожны... И треволнений море Оставим мы другим... И шумные забавы Столицы между нас Придет забыть на час... [Вяз., К подруге].

II(3–4). Звучал мне долго голос нежный И снились милые черты. — Обстоятельствами места и условий описанного выше типа часто сопровождаются дорогие зрительно-слуховые воспоминания, которые при неблагоприятных условиях или в полосы апатии (напр., в сюжете «Увядание и обновление», фаза (б)) могут служить герою утешением и поддержкой. Везде знакомый слышим глас, Зрим образ незабвенный [Жук., Певец во стане...]. Среди *дебрей* каменных, среди ужасов природы В краях изгнанников... я счастлив был тобой [Бат., Мечта; ср. К***, IV(1)]. — Милому образу свойственно являться в ночной тиши или во сне. Он часто выражается метонимически, как "образ", "голос", "поступь", "черты": Я слышу голоса пленительные звуки И поступь легкую в полночной тишине" [А.А.Крылов, Разлука (1821)]. В пустыне, в шуме городском Одной тебе внимать мечтаю. Твой образ, забываясь сном, С последней мыслию сливаю... Приятный звук твоих речей Со мной во сне не растается [Жук., Песня: Мой друг, хранитель-ангел мой]. О милой я мечтаю и во сне [А.А. Крылов, Разлука].

Третья строфа

III(1–2). Шли годы. Бурь порыв мятежный Рассеял прежние мечты, — Слова типа "шум", "бури", "мятежный" часты в воспоминаниях об исчезновении иллюзий, о закаливших душу испытаниях и о суровом переходе от юности к зрелости. Заблуждения молодости рано или поздно проходят — процесс, описываемый глаголами типа "разгонять, развеять, рассеивать(ся) разносить(ся), блекнуть": И разгоняешь их прелестные мечты [Плетнев, К Вяземскому (1822)]. Разнесся дым очарованья, Слетел покров волшебный твой, И ты без

тайн, без упования... [Тум., Элегия (1825)]. Под хладным *веяньем* порока *Поблекла юная мечта* [Бенед., К М-ру: лексико-структурный изоморфизм с III(2) во втором стихе]. — И *бури* грозный свист, и волн *мятежный* рев ... Я буду издали глядеть на *бури* света [Барат., Родина]. Но в *бурях* жизненных *развлекся* я душою [Барат., Признание (1823)]. Из жилы в жилу волны вдохновенья Лиются тихо без *мятежных бурь* [Кюхельб., Послание к матери (1832)]. Так я средь сердца грез *мятежных* Размучен *бурною* душой [Кюхельб., Жребий поэта (1824)]. Ревели *бури* предо мной [Кюхельб., Жребий поэта]. Жизнь *непогодю мятежной*, Ты знаешь, встретила меня [Барат., Переселение душ]. Испытания, "бури" могут длиться годы: Но *годы долгие* в разлуке протекли [Барат., Признание (1823)].

III(3). *И я забыл твой голос нежный*, — Забвением прошлого — как ценного, милого, так и тревожного, мучительного — часто сопровождается созревание души в результате жизненных треволнений. Два примера глагола "забыл" в сходной с К*** метрической позиции: *А он забыл* любовь и слезы Своей пастушки дорогой" [Бат., Разлука]. *Я вас забыл*, мои мечты, *Я вас забыл*, о слезы [Кюхельб., Вдохновение]. *Он забывал* уж образ милый... Забыл грустить, забыл любить [Н.М.Коншин, Финляндия (1823)]. — Слуховое забвение см. у Пушкина: *Я голос милый*, роковой, Тебя увидев, забываю [Не пой, красавица]. Как высокая лирическая нота в конце периода, использовано Блоком: *И я забыл* прекрасное лицо [О доблестях...].

III(4). *Твои небесные черты*. — Улыбку уст твоих *небесную* ловить [Олин, Стансы к Элизе (1822–23; эпитет вызвал конфликт с цензурой)]. Но я — я сохраню повсюду *Твои небесные черты* [Ознобишин; опубликовано в "Альбоме Сев. муз", СПб 1828, под заглавием К***]. Вполне вероятно, позаимствовано у Пушкина, но подобного рода непринужденный перенос целого стиха ясно говорит о превращении его в поэтическое клише.

Четвертая строфа

IV (1). *В глуши, во мраке заточенья* — О примененной здесь синтаксической формуле, аналогичной II(1–2), см. комментарий ко второй строфе. Удаление лирического героя в «глушь» ("тишину, поля, пустыню, сень, безвестность" и др.) часто следует за жизненными и душевными «бурями», за шумом и суетой. Именно таково развитие в К***.

Побег в «глушь» может способствовать оздоровлению и возрождению души: ...В твоей глуши, Где скрылся с Музой ты и с счастьем [Вяз., К гр. Чернышеву в деревню]. Туда влечет меня осиротелый гений, *В поля бесплодные, в непроходимы сени* [Бат., Воспоминания]. О как желал бы я, *пустынных стран в тиши* Безвестный, близ тебя к блаженству приучаться [Олин, Стансы к Элизе (1822–23) — после описания перенесенных бед и ударов]. В *приют* от жизненных и бурь, и вьюг [Кюхельб., Как счастлив ты]. Но *тихий* мир, где света блеск и шум Мне, в забыты, не приходил на ум [Кюхельб., Прощание с халатом (1817)]. Безумный, я мечтал в таинственной *глуши* Найти прямых людей [А.А.Шишков, К Эмилию (1832)]. Пускай, пускай в *глуши смиренной* [Барат. Стансы (1827)].

Чаще, однако, события развиваются как в К***, т. е. пребывание в пустынных и безвестных местах, хотя и дает передышку от ударов судьбы, но и довершает их действие, старит душу, гасит чувства и живые порывы (прелюдия рудинских и чеховских мотивов). Любовь, любовь! Владей ты мною, Твоим волшебством обаян, *Не погибал бы я душою* В *глуши безлюдной* чуждых стран [Тум. Песнь любви (1826); подразумевается, что герой именно *погибает* душой]. Мой темный жизненный поток *Безвестный* потечет в истление [Кюхельб., К Вяземскому]. В *пустынях полуночной дали* Он топчет допотопный прах [Н.М.Коншин, Финляндия (1823)].

Наконец, «глушь» может трактоваться и нейтрально, независимо от лирического сюжета с увяданием и т. д. — просто как одно из возможных жизненных окружений: *В пустыне, в шуме городском* Одной тебе внимать мечтаю [Жук., Песня: Мой друг, хранитель...]. И ныне здесь, *в забытой сей глуши* [Пушкин, 19-е окт.]. Пускай в *стране безвестной...* *Забыт* я от пелен [Бат. Мои пенаты].

У Пушкина встречаются близкие лексико-метрико-синтаксические параллели к IV(1) *В лесах, во мраке* ночи праздной [Соловей и кукушка]; и к IV(2) *Текла* в изгнание *жизнь моя* [Друзьям (1828)].

...*во мраке заточенья* — ср. И миру вечную свободу Из *мрака ссылки* завещал [Пушкин, Наполеон]. Старик Палей из *мрака ссылки* В Украину едет [Пушкин, Полтава]. И если в скорбях *заточенья* [Венев., К моему перстню (1827)].

IV(2). *Тянулись тихо дни мои* — Мотивы «застоя, однообразной жизни, монотонной вереницы дней», часто с употреблением слов "тишь, тишина, тихо": В *глуши лесов я жизнь веду* [Тум., К Плетневу

(1821)]. Так! *доживайте жизнь в тиши* [Барат., Две доли (1823)]. Покой бесчувственный и вялый [Барат, Посл. к бар. Дельвигу]. Нет, нет, не останусь в убийственном сне, В бесчестной, *глухой*, гробовой *тишине* [Кюхельб., К Ахатесу].

IV(3–4). Без божества, без вдохновенья, Без слез, без жизни, без любви. — Тематический ореол этих анафорических "без" обычно тот же, что в К***: «скука, угасание, иссякание жизненных сил и душевного жара» и т. п. За анафорами *Без...* обычно идут имена душевных состояний или приятных даров жизни, которых лишен герой. В пустыне, одному, без помощи, без пищи [Бат., Странствователь и домосед]. *Без стремленья, без желанья* В нас душа заглушена [Жук., Песня: Отнимает наши радости]. И ты *без тайн, без упованья*, Однообразный, предо мной... Златой кумир *без божества* [Тум., Элегия (1825) — и все это в результате «развеянных иллюзий», как и в стихе III(1–2) пушкинского стихотворения]. Теперь, оставлена, несчастна и одна, Сидя смиренно у окна, *Без песней, без похвал* встречаешь день рожденья [Бат., В день рождения N].

Пятая строфа

V(1). Душе настало пробужденье, — «Пробуждение души от сна» — кульминационный момент в лирических сюжетах типа «Увядание и обновление». *Душа была пробуждена* [Жук., К кн. А.Ю. Оболенской]. Чем опять *душа* полна? Что опять в ней *пробудилось*? [Жук., Весеннее чувство]. Ярмом *мирских сует* стесненная *душа* *Очнулась, ожила*, свободой дыша, И вдохновение в ней гордо *пробудилось* [Тум., Одесским друзьям (1826); о мотиве «стесненности» см. ниже в связи с архитектуроникой строфы IV-й К***]. Кто *спящий* гений *возбудит*, *Мечты в душе* возобновляя? [В.Козлов, Мечтатель (1817); о мотиве «рассеянных, разогнанных мечтаний» см. выше в связи с тематикой и лексикой строфы IV-й]. Восторги *дух мой пробудили!* [Барат. Весна (1822)]. Пробуждение может вызываться воспоминанием о ярких моментах прошлого, их мысленным или действительным возвращением, которое происходит и в К***: ср. *Душе* блеснул *знакомый* взор [Жук., Песня: Минувших дней...].

V(2). И вот опять явилась ты, — Ср. Зачем *опять* воскресло ты? [Жук.]. Модификация стиха I(2). Об отличиях, вносимых словами *и вот опять* взамен слов *передо мной*, см. раздел "Архитектоника", V(2).

V(3–4). Как мимолетное виденье, Как гений чистой красоты. — Дословное повторение I(3–4)

Шестая строфа

VI(1). И сердце бьется в упоенье — Стандартное сочетание существительных, встречающееся в сюжетах разного типа: *И сердца упоенье* Уносишь за собой [Бат. Мои пенаты]. О пламенный восторг! О *страсти упоенье!* [Бат., Мщение]. О сладкое, святое вдохновенье, Огонь души и *сердца упоенье!* [Плетнев, К Н.И.Гнедичу (1822)]. В минутном *сердца упоеньи* [Озобишин, Миг восторга (1822)]. Не *упоения*, а счастья Искать для *сердца* нужно нам [Барат., К Коншину (1821)]. Но мне уж чуждо упоенье [Тум., Элегия (1823)]. Но рад, что *сердце* нахожу Еще способным к *упоенью* [Барат., К... (Мне с упоением заметным, 1824, 1827)].

VI(2). И для него воскресли вновь — «Воскресение» может принимать разные субъективные формы, например (1) призываемое с нетерпением: *Где воскресну я душой?* [Жук., Желание]. *Склонись, жестокая, и я... воскресну вновь* [Бат., Из греч. антологии, X (многоточие поэта)]. (2) встречаемое впадшим в апатию героем с тревогой и сомнением: *Минувших дней очарованье, Зачем опять воскресло ты?* [Жук., Песня]. (3) наступающее и приветствуемое с радостью: *И для него воскресли вновь* [К***].

Обратим внимание на сходства в составе и расположении слов в следующих стихах:

И для него воскресли вновь [Пушкин] — ...и я... *воскресну вновь* [Бат.]. *Зачем опять воскресло ты?* [Жук.];

VI(3–4). И божество, и вдохновенье, И жизнь, и слезы, и любовь. — См. комментарии к IV(3–4).

2. Архитектоника

Первая строфа

Обратим внимание, что **первая и вторая строфы** вместе образуют довольно точный и ясный хиастический параллелизм:

[**Строфа I:**] «Главное сообщение = первая полустрофа (два сочиненных предложения: *Я помню... Передо мной...*) + Обстоятельства = вторая полустрофа (два кумулятивных сравнения с союзом *Как...*, *Как...*, присоединенные ко второму предложению)»

[**Строфа II:**] «Обстоятельства = первая полустрофа (две кумулятивных предложных группы с *В...*, *В...*) + Главное сообщение =

вторая полустрофа (два сочиненных предложения: *Звучал мне... И снились...*)».

I(1–2). *Я помню чудное мгновенье: Передо мной явилась ты,* — Два некумулятивно сочиненных предложения (второе — своего рода "разъяснительное" к первому). В следовании двух предложений налицо хиазм: «подлежащее (Я) + глагол (помню) + прямой объект» (чудное мгновенье) // «предложный объект (Передо мной) + глагол (явилась) + подлежащее (ты)». Внутренние члены хиазма связаны слабым фонетическим созвучием: *мгновенье* // *передо мной*. Соотносятся, будучи оба личными местоимениями, и внешние его члены: "Я // ты" (первое и последнее слова полустрофы). Полустрофа стянута также рядом других малых фонетических созвучий по горизонтали и вертикали.¹⁰

Второй стих (*Передо мной явилась ты*) иллюстрирует нередкий в стихах рисунок, где в рамках законченного отрезка (стиха, двустишия, строфы) выдвигаются на первый план два личных местоимения — герои лирической конфронтации «Я — Ты» (здесь: *мной* — *ты*). Противопоставление их может подчеркиваться с помощью различных фигур симметрии, антитезы, тождества и скрепа, напр. *Ты свободен, я свободна* (Ахматова), *Ты задумчив, а я молчу* (она же), *Я кончился, а ты жива* (Пастернак), *Как часто плачем — вы и я* (Блок), *Ты погоня, но я есмь бег* (Цветаева) и др. У Пушкина выделение этих двух центров скромно и достигнуто в основном формальными средствами: их положением как концовок двух полустуший, их односложностью и ударностью, равно как и относительной смысловой редуцированностью остальных слов второго стиха. Оппозиция *мной* — *ты* объемлется другим местоименным кольцом, где оба члена стоят в одном падеже: *Я... — ...ты* (первое и последнее слова полустрофы).

Полустишия в стихе I(2) разделены словоразделом, и во втором полустишии созвучны икты обеих стоп ([И... Ъ] , *явилась ты*).

I(3–4). *Как мимолетное виденье, Как гений чистой красоты.* — Два однородных кумулятивных сравнения с *Как*, с хиазмом в расположении членов: «(Как) + адъективное определение (*мимолетное*) + существит. (*виденье*)» // «(Как) + существит. (*гений*) + генитивное определение (*чистой красоты*)». Эта пара пронизана рядом фонетических созвучий:

— Третий стих включает две сходные фонетические цепочки, состоящие из ударной гласной [Е] в сходном окружении [д/т, н/н', й, е]: *мимолетное виденье* [...Етн...йе — ...дЕн'йе...; *мимолетное* читаем без лабиализации, как в "заметное");

— Созвучны внутренние члены хиазма: *...виденье, Как гений* [...дЕн'йе... — гЕн'ий], благодаря чему эта установка на ударное [Е] распространяется и на четвертый стих,

— сменяясь затем созвучием на ударные [И / Ы] с их окружением: *чистой красоты*, т. е. [...Исто... — ...сотЫ].

Вторая строфа

Вторая и третья строфы строятся по одинаковой схеме. Каждая из них делится на две полустрофы с кумуляцией членов внутри каждой из полустроф. В первой и второй полустрофах обеих строф идет речь соответственно (а) о внешних *par excellence* обстоятельствах жизни лирического героя в определенный период прошлого, и (б) о душевном состоянии героя в тот же период, его любовном статусе и судьбе некогда запавшего ему в душу женского образа. Подобным же образом, хотя с некоторым сдвигом (о чем см. ниже, раздел о строфе IV), строятся и **четвертая строфа**.

Воспоминание о "чудном мгновенье" постепенно сглаживается. Во второй строфе идет речь о периоде, когда герой, несмотря на обстоятельства, еще находился под впечатлением первой встречи и жил воспоминанием о ней. В третьей строфе действие времени и удары судьбы вытесняют женский образ из сердца героя. В четвертой, все еще в рамках прошлого, говорится о результативном состоянии — о душевном ступоре и апатии, наступивших "в глуши, во мраке заточенья".

Во **второй строфе** строки почти идеально членятся на три колона, разделяемых двумя словоразделами (обозначаемыми двойной прямой чертой ||). Первый колон в II(3–4) представляет собой глагол-сказуемое с энклитикой (*мне*) или проклитикой (*и*), оба раза осмысленно дополняющей глагол до полного колона.

II (1) В томленьях || грусти || безнадежной,

II (2) В тревогах || шумной || суеты

II (3) Звучал мне || долго || голос нежный

II (4) И снились || милые черты

На этой "диаграмме" видно почти полное единообразие делений (слегка отлично лишь деление в последнем стихе). *Первый* колон изометричен (занимает одну и ту же долю стиха) и изоритмичен (имеет одинаковый рисунок ударений) во всех четырех стихах.

Второй колон изометричен и изоритмичен в первых трех стихах.

Третий колон изометричен в первых трех стихах (с оговоркой на чередование жен./ муж. окончаний), но изоритмичен только в первых двух (имеет один икт в стихах (1): *безнадЕжной*, и (2): *суеТЫ*, но два икта в стихе (3): *зОлос нЕжный*).

Последний (четвертый) стих сочтено удобным разделить только на два колона. Первый из них (*И снились*) таков же, как в стихах I(1-3) (см. выше о равенстве всех четырех первых колонов). Второй колон (*милые черты*) изометричен (с оговоркой на чередование муж./жен. окончаний) сумме второго и третьего колонов в стихах (1)-(3), и изоритмичен ей же в стихах (1)-(2).

В получающееся таким образом почти идеальное членение строфы вписываются разного рода фонетико-морфологические параллелизмы (см. ниже).

II(1-2). В томленьях грусти безнадежной, В тревогах шумной суеты — Два кумулятивно сочиненных стиха, они же предложные группы, обрисовывающие обстоятельства жизни героя. Стихи совпадают (а) по синтаксической структуре (как предложные группы с анафорическим *В*), (б) по делению на колоны (= расположению словоразделов, см. описание выше), (в) по смыслу (как обычно при кумуляции, два оттенка одного и того же смысла, накладывающиеся друг на друга в единое сложное представление).

В первых колонах первых двух стихов (*В томленьях ...*, || *В тревогах...* ||) — близкий параллелизм существительных, включая совпадение начального согласного [т], звонкость трех последующих согласных, одинаковое место ударения и тождество окончания -х (вариация по грамматическому роду вносит разнообразие). Общая картина консонантизма этих двух слов: т[млн]х — т[рвг]х.

В остальной части двух стихов (от первого словораздела до конца стиха) — хиастический параллелизм субстантивно-адъективных пар («...*грусти безнадежной* // ...*шумной суеты* »).

Вторые колоны (||*грусти*||, ||*шумной*||, ||*долго*||), различаясь грамматически, совпадают по длине, месту ударения и ударному гласному [У] (в двух первых стихах; в третьем стихе имеем [О], т.е. звук, близкий к [У]).

II(3–4). Звучал мне долго голос нежный И снились милые черты.
 — Вторая полустрофа — кумулятивная пара предложений на тему о душевной жизни героя (как это характерно для вторых полустроф, см. выше), с одинаковым, без "большого" хиазма, порядком *непосредственно* составляющих (т. е. групп сказуемого и подлежащего) двух стихов. Наблюдается лишь "маленький" хиазм — внутри вторых частей, т.е. групп подлежащего («существит. + прилагат. ...*голос нежный*» // «прилагат. + существит. ...*милые черты*»). Стих (4) имеет небольшое отклонение, по сравнению с (1)-(3), от единой картины всех колонов (см. описание выше).

Стихи II(3–4) допускают двоякое членение.

Первое членение (на колоны, по словоразделам ||) показано выше. Отметим фонетическое созвучие по вертикали между первыми колонами полустрофы — согласный [л / л'] в одинаковой позиции (после первого ударного гласного: *звучАл мне — и снИлись*).

Второе членение (обозначим его одной косой чертой /) делит каждый из стихов II(3–4) по *синтаксическому* признаку — на группы сказуемого и подлежащего.

II(3) Звучал мне || долго / || голос нежный

II(4) И снились / || милые черты.

Второе членение (косой чертой) служит опорой для яркого горизонтального созвучия, включая в обоих стихах полное совпадение вокализма и частичное — консонантизма между последним словом группы сказуемого и первым словом группы подлежащего (*дОлго — гОлос; снИлись — мИлые*). Сильное созвучие *дОлго — гОлос* обрамляется дополнительным слабым на [не]: [...мне... / ...неЖн...]

Другие заметные фонетические черты второй полустрофы:

(а) Хиастический рисунок созвучий: (1) между первым словом третьего стиха (*звучал*) и последним словом четвертого (*черты*); (2) между концом третьего стиха (...*с не...*) и началом четвертого (*и сни...*). Между [ч] и [сн] в обеих строках настойчиво повторяется звук [л]. В целом консонантизм каждого из двух стихов строится по зеркальному принципу: *Звучал мне долго голос нежный // И снились милые черты* [...ч...л...л...л...снЕ... // ...снИ...л... л...ч...].

(б) Огласовка на [и / ы] всего четвертого стиха, включающая как ударные [И / Ы], так и их безударные корреляты [и... И... и... И... ы... йе... и... Ы], и оформляющая по горизонтали не только ярко созвуч-

ные центральные элементы *снились // милые*, но и весь остальной стих .

Третья строфа

III(1–2). Шли годы. Бурь порыв мятежный Рассеял прежние мечты, — Два стиха вмещают два хиастических («сказуемое + подлежащее» // «подлежащее + сказуемое») предложения с экстенсивной амплификацией: в самом деле, первое предложение минимально, слагаясь из двух кратких слов (глагол-сказуемое + существительное-подлежащее), тогда как второе предложение развернуто, занимая всю остальную полустрофу (трехсловная группа подлежащего + трехсловная же группа сказуемого). Амплификацию эту, вместе с сопровождающими ее фонетическими созучиями, делает четкой и обзорной размещение членов двух предложений по сегментам полустрофы III(1–2), получаемым в результате членения двух ее строк на колонны. Как и во второй строфе, колонны одинаковым образом (с оговоркой на гиперкаталектичность ямба в нечетной первой строке) делят стихи по вертикали:

а. Шли годы. || б. Бурь порыв мятежный

в. Рассеял || г. прежние мечты

Первое предложение целиком уложено в сегмент (а). *Второе* предложение занимает три сегмента: группа подлежащего ложится на сегмент (б), глагол-сказуемое — на (в), группа прямого объекта — на (г). Последовательность сегментов "б—в—г" симметрична относительно среднего сегмента "в" (*РассЕял*), по обе стороны от которого располагаются хиастические и изометричные группы: «(б) субстантив *Бурь порыв* + прилагательное *мятежный*» // «(г) прилагательное *прежние* + субстантив *мечты*». Ударный гласный [Е] посередине трехсложного *РассЕял* служит центральным пунктом симметрии этой трехчленной фигуры. Четкость ее усилена фонетическим тождеством внутренних членов хиазма: *мятежный* — *прежние* [Ежний — Ежнийе], которое, в свою очередь, обнимается созвучием на [Ы]: *порыв* — *мечты*.

III(3–4). И я забыл твой голос нежный, Твои небесные черты. — За вводящей фразой *И я забыл* (сливающейся в единое фонетико-морфологическое слово) следует кумулятивная и амплифицированная пара прямых дополнений с анафорическим началом *твой, твои*. Амплификация четко выверена: вводящая фраза *И я забыл* занимает ровно половину стиха (две стопы), а два дополнения (объекты забве-

ния) — другие полстиха и целый стих соответственно. Параллелизм двух объектов забвения сопровождается хиазмом: «(твой) существит. (голос) + прилагат. (нежный)» // «(твоя) прилагат. (небесные) + существит. (черты)», внутренние члены которого — два прилагательных — фонетически созвучны (*нежный // небесные*). Начало и конец полустрофы связаны созвучием на [Ы] (*забыл — черты*).

Обратим также внимание на сходное и, на наш взгляд, ощутимое расположение единственного звонкого взрывного [б] в стихах III(3) и (4). Этот [б] служит началом четвертого слога — первого ударного слога в обоих стихах. Параллелизм двух стихов увеличивается тем, что второй слог обоих начинается на [йот]: *И я забыл — Твои небЕсные*.

Четвертая строфа

Тематически строфа играет роль момента наибольшего снижения, резиньяции и увядания чувств, которые грозят стать окончательными и безнадежными. Видимо, ввиду этой особой роли она выделена своей наибольшей во всем стихотворении целостностью, "смирненной" простотой и стройностью. Это единственная из шести строф, состоящая всего из одного простого предложения, в котором пара главных членов занимает ровно одну строку (вторую). Вся остальная строфа состоит из кумулятивных повторений предложных групп. Как и группы главных членов, две кумуляции однородных обстоятельств (*В глуши..., Без божества...*) укладываются без остатка в цельный стих (первый) и пару стихов (третий и четвертый); больше никаких синтаксических составляющих в строфе не имеется. Ср. гораздо более многочисленные и более сложные структуры в остальных пяти строфах — такие как сложно-сочиненные предложения в I-III и V-VI, два предложения в III, граница между которыми проходит посреди стиха, иерархия союзно-предложных групп в V, предложные и дативные объекты в I, V и VI и др.

Обратим внимание на некоторую разницу в тематическом сечении полустроф по сравнению с предыдущими двумя строфами. Если в II и III строфах обстоятельства внешней жизни героя и его душевное состояние (фаза его отношений с героиней) занимали ровно по 2 стиха, то в IV строфе первый компонент занимает скорее лишь один стих; второй начинается раньше, чем в строфах II и III, занимая остальные три стиха. Критерием такого сечения можно считать

место, где впервые в строфе появляются местоимения 1-го лица единств. числа: это третий стих в строфах II -III, второй в строфе IV.

IV(1–2). *В глуши, во мраке заточенья Тянулись тихо дни мои* — В стихе IV(1) — две кумулятивные обстоятельственные группы (того же рода, что в строфе II) с амплификацией (одно слово — два слова) и анафорой (*В/во*).

В стихе IV(2), где помещены главные члены *тянулись дни* с их распространениями, обращает на себя внимание созвучие начальных согласных [т]-[т]-[д] и в особенности богатый сингармонизм на [и]: [и-У-и-И-а-И-а-И; как [и] читается, конечно, и безударное "я" в *тянулись*]. Пятикратное [и] — закрытое, "щемящее" — ассоциируется с темой «приглушенности, *тихости*» наступившей жизни, с эмоциональной «гибернацией» лирического героя. Этот длинный горизонтальный ряд узких [и] — что-то вроде метафорического намека на лежачую позицию лирического "я", на стесненный, "прижатый к земле" характер его эмоциональных изъятий. (Одно из этих состояний души прямо названо в стихотворении Туманского, тематически и сюжетно параллельном К***: Ярмом мирских сует *стесненная* душа Очнулась, ожила, свободой дыша, И вдохновение в ней гордо пробудилось [Одесским друзьям]). Огласовка на передние гласные [е], [и] — во всяком случае, в ударных позициях — вообще характерна для четвертой строфы. См. ударные гласные остальных ее стихов: 1.[И...А...Е], 3.[А...Е], 4.[Е (нелабиализ. слез)...И...И]. См. далее комментарии к IV(3–4).

IV(2) — один из четырех стихов в стихотворении, имеющих все четыре ударения на сильных местах. Отметим, что в трех из них (*Звучал мне долго голос нежный* — *Шли годы. Бурь порыв мятежный* — *Тянулись тихо дни мои*) затрагивается тема «протяженности, длительного течения времени». О смысловых и выразительных коннотациях полноударности в стихе *И вот опять явилась ты* см. в комментариях к архитектонике пятой строфы.

IV(3–4). *Без божества, без вдохновения, Без слез, без жизни, без любви.* — Эти два стиха — пять существительных в родительном падеже с пятикратным анафорическим *без* — могут считаться шедевром пушкинских кумулятивных перечислений. В них (подобно набегающим друг на друга двум волнам) как бы наложены одно на другое два нарастающих движения:

— *От одного стиха к другому* возрастают число генитивов (в которые мы включаем и проклитики "без") и их частота: в IV(3) два длинных генитива (в четыре и пять слогов), в IV(4) — три более коротких (в два, три и три слога),

— *Внутри* каждого из двух стихов возрастает длина генитивов (со включением "без"): в IV(3) они имеют длину в четыре и пять слогов, в IV(4) — в два, три и три слога. При этом в генитивах стиха IV(4) акцент движется вправо (в сторону флексии), соответственно падая на второй слог из двух, второй из трех и третий из трех. Иначе говоря, мы имеем в IV(4) последовательно "ямбическое", "амфибрахическое" и "анапестическое" генитивные существительные. Обратим внимание, что финальный, "анапестический" генитив *без любви* является ключевым с точки зрения темы "Увядание и обновление"; ср. сходное позиционное оттенение тематически важных слов в стихах V(1) и VI (4).

Пять генитивов этого замечательного списка дискретны, не сливаясь в единый эмоциональный поток благодаря проклитике *без* перед каждым из них (в шестой строфе ее заменит *и*).

Можно сказать, что на границе двух стихов имеет место как бы остановка, перебой голоса и новое, убыстренное перечисление лишений героя в стихе IV(4) после более широкого дыхания в стихе IV(3). Результативное впечатление — пронзительно-печальный, "взволнованный" настрой строфы.

На грамматическом уровне косвенный (родительный), притом идущий под знаком отрицания падеж всех пяти имен, выражающих жизненность, может восприниматься как знак «супинного или лежачего положения, сна, гибернации» души — контраст к ее предстоящему «восстанию от сна, воскресению» в шестой строфе.

Пятая строфа

Две последние строфы знаменуют возвращение начального события. В пятой строфе эта идея новой встречи выражена репризой первой строфы с усилением энергии и триумфальной интонации в первой полустрофе по сравнению с I(1)-(2). Этот настрой неизбежно передается и второй полустрофе, дословно повторяющей I (3)-(4).

Предыдущие строфы I-IV характеризовались замедленным эмоциональным нисхождением и успокоением чувств, вплоть до полного их затишья (*В глуши, во мраке заточенья*, и т. д.). Новый подъем чувств в V-VI, напротив, легок и стремителен (всего две строфы).

V(1–2). Душе настало пробужденье, И вот опять явилась ты. — От стиха V(1) к V(2) — нарастание по числу слов и иктов в стихе-предложении (три слова / икта в первом стихе, четыре во втором).

Внутри стиха V(1) — увеличение длины слова (два, три и четыре слога) с движением словесного ударения вправо (акцент на втором, еще раз вторым и третьем слоге — опять получаются как бы "ямбическое", "амфибрахическое" и "анапестическое" слова, с гиперкаталектическим слогом в конце последнего из них. Существенно при этом нарастание смыслового веса: "анапестическое" конечное слово не только самое длинное в стихе, но и ключевое с точки зрения сюжета "Увядание и обновление". Ср. сходный "эффект" в IV(4), а также в последних строке и слове стихотворения.

Отметим созвучие ударных гласных, а также шипящих [шЕ] — [ждЕ]), в существительных первого стиха, симметрично расположенных вокруг глагола-сказуемого *настало*.

В V(2) *И вот опять явилась ты* констатируем важное отличие от соответствующего ему стиха I(2) *Передо мной явилась ты*. В V(2) ударение падает на все четыре сильных слога, и на месте безударной проклитики *Передо...* вводятся сильноударные *вот, опять*,¹¹ как бы возгласы удивления и торжества. Ударенность всех четырех сильных мест в V(2) — единственное различие в рисунке ударений между строфой I и ее репризой V. Этим стих V(2) особенно выделяется на фоне пиррихий в остальных трех стихах своей строфы (и на фоне пиррихий во всех четырех стихах I-й строфы). Эта одинокая полноударность стиха V(2) придает репризе существенно иную интонацию по сравнению с первой строфой. Если задержка ударения пиррихийем и пеоном в I(2) сообщала первой встрече героев оттенок как бы «романтической взволнованности» и «предчувствий», то полноударность — и в особенности, акцентное отбивание наречий *вот, опять* — придает стиху V(2) интонацию приподнятости, триумфальности в связи с невероятным фактом вторичной встречи. Этот ликующий настрой V(2) в какой-то мере подготовлен амплификацией длины слова внутри V(1) *Душе настало пробужденье*.

V(3–4). Как мимолетное виденье, Как гений чистой красоты. — Точное повторение стихов I(3–4) после описанного ряда отступлений и вариаций делает репризу, с ее вторым появлением "гения чистой красоты", более сильной и выразительной: стихам V(3-4) передается ликующий тон V(1-2), заменяющий собою, при полной тождественности текста, мечтательные настроения начала романа. (Правда, вы-

ражение *мимолетное виденье*, вполне уместное в начальной фазе, не вполне гармонирует с этим мотивом вновь обретенной и как будто имеющей будущее жизни; но для сегодняшнего читателя это противоречие, разумеется, остается незаметным.)

Шестая строфа

В тематическом плане, после продленного успокоения и угасания чувств (II-IV) происходит быстрое возвращение к жизни (строфы V-VI). Затишье четвертой строфы, подчеркнутое единой звуковой окраской на [и], [е] (*Тянулись тихо дни мои...*) сменяется пробуждением и взлетом, со значительной ролью новой огласовки на [О]. Эта рифменная неожиданность, а также повтор, с другим предлогом, перечисления *Без божества, без вдохновенья...*, придает двум финальным стихам характер «контраста с тождеством» по сравнению с зоной наибольшего упадка и апатии в IV (3)-(4).

Шестая строфа имеет триумфальную интонацию. Во-первых, она представляет собой амплифицированную "двухэтажную" кумуляцию двух сочиненных предложений. Первое предложение (*И сердце бьется в упоенье*) занимает только первый стих, а второе (*И для него воскресли вновь... и т. д.*) — остальные три. Между двумя весьма неравными по длине предложениями — хиазм: «одночленное подлежащее (*И сердце*) + сказуемое (*бьется*) + обстоят. (*в упоенье*)» // «обстоят.-дополнение (*И для него*) + сказуемое (*воскресли вновь*) + пятичленное подлежащее (*И божество...*)».

Далее, мы наблюдаем в шестой строфе мощную, вглубь идущую систему анафорических "романтических И".¹² Первое предложение с анафорой *И* занимает, как сказано, один стих VI(1). Второе, сочиненное с ним, размещает свою группу сказуемого в VI(2), а группу подлежащего — в VI(3) и VI(4). Из семи анафорических союзов и частиц "и" синтаксически равноправны только первые два, вводящие два сочиненных предложения (*И сердце бьется... И для него воскресли...*) Остальные пять *И/и* располагаются внутри второго из них, вводя каждое из пяти подлежащих к его глаголу-сказуемому *воскресли* (*И божество... и т. д.* до конца). Организованный таким образом двухэтажный ряд "лирических И" — в поэзии не редкость (ср. многие системы "и" у Жуковского, а у Пушкина — "Пророка": *Моих ушей коснулся он, И их наполнил шум и звон, И внял я неба содроганье* [три сочиненных предложения], *И горних ангелов полет,*

И гад морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье... [кумуляция субстантивов — дополнений к "внял я" последнего из сочиненных предложений]. В К*** подобная теснота и кумуляция вглубь начальных *И* призвана передать пафос, полноту и глубину описываемого переживания.

Установка на торжественность и ликование отражается также в фонетико-грамматических и рифмовочных особенностях шестой строфы. После нарочито монотонной рифмовки четных стихов на [И], [Ы] в первых пяти строфах, в VI(2) и VI(4) *впервые появляется новый рифменный гласный* — ударное [О]: *вновь — любовь*. Заметим, как этот резкий переход к рифмовке на [О] совпадает с тематически ключевыми словами.¹³ Грамматически он сопровождается "подъемом" пяти существительных из родительного падежа (IV-я строфа) в именительный (VI-я строфа), с превращением их из второстепенного члена в подлежащее. Происходит своего рода "восстание гласных" и "распрямление существительных", выход позитивно окрашенных душевных состояний из "супинного" положения в "вертикальное". После сплошных щемящих [и] четвертой строфы — огласовка на [О], которую можно фигурально соотнести с идеей раскрытия узких щелей, высвобождения энергии, расширения дыхания и жизненного пространства.

Наконец, интересна еще одна маленькая деталь фонетических соответствий стихотворения. В конце стиха IV(4) родительный падеж *любви* имел не просто какую-то другую, но *нулевую* огласовку корня. В последнем слове стихотворения этот нуль звука между [б] и [в] заменился на [О]: *любовь*. Благодаря такому "скачку от нуля" четвертой строфы к полногласному ударному [О] в шестой максимализирован контраст по степени раскрытия между двумя формами одного слова, что, конечно, в общем ансамбле усиливает "эффект" торжествующего трубного звука [О] в финальной позиции. Другая "мелкая", но в общем ансамбле примечательная деталь — инверсия порядка слов: *Без слез, без жизни, без любви — И жизнь, и слезы, и любовь*.

С другой стороны (в кажущемся противоречии с только что сказанным о раскрытиях и расширениях), не случайно, что это первая строфа, где мужское окончание, в том числе самое последнее в стихотворении, оказывается *закрытым слогом* [Оф']. Все остальные мужские окончания в К*** представляли собой открытые слоги на [Ы], [И]: *ты — красоты, суеты — черты, мечты — черты, мои —*

любви, ты — красоты. (Женские окончания на закрытый слог с [й] встречались и раньше — в строфах II и III: *безнадежной— нежный, мятежный — нежный*). Лишь в финале стихотворения появляется неожиданная сразу в двух отношениях (новая огласовка, закрытый слог) ударная пара *вновь — любовь*.

В свете предшествующего анализа было бы трудно ожидать, что в многосторонне выделенной концовке стихотворения ничего не произойдет со сплошной открытостью его конечноударных слогов. Финальный переход к закрытости нетрудно интерпретировать иконически и метапоэтически — как знак исчерпанности, постановки точки, “закрытия” (closure) лирического сюжета.

Ритмико-фонетический “дизайн” шестой строфы сложен и своеобразен. Оказывается, что столь важному в тематико-выразительном плане введению новой рифмы на [О] сопутствует филигранная отделка ее “окружения”, в том числе методичное размещение ударного [О] во взаимно-соотнесенных нерифменных позициях.

Четыре стиха шестой строфы, как и второй, регулярным образом делятся словоразделом на колоны, граница между которыми проходит во 2-м и 3-м стихах после четвертого слога (совпадая с границей полустушия), а в 1-м и 4-м стихах — после пятого. Обозначаем межколонную границу, как и ранее, двойной вертикальной чертой. Левые колоны стихов 1 и 4, 2 и 3 изометричны и изоритмичны между собой (см. объяснение этих терминов в комментариях к строфе II-й). Правые колоны изометричны и изоритмичны в стихах 1 и 4, и изометричны, но не изоритмичны в стихах 2-м и 3-м (поскольку стих 2 имеет два икта, а стих 3 — один). Замечательно также совпадение *рисунка ударений* в первых колонах крайних и средних стихов.

- VI (1) И сердце б'йОтся || в упоенье
 VI (2) И для невО || воскресли вновь
 VI (3) И божествО || и вдохновенье
 VI (4) И жизнь, и сл'Озы || и любовь

Как видно из этой частично фонетической записи, во всех четырех стихах первое полустушище (т. е. первые две стопы; в двух средних стихах они совпадают с колоном) кончается ударным [О] на четвертом слоге (ударное “е” в *бьется, слезы*, конечно, читается как [О]). При этом в парах стихов VI(1) и (4), VI (2) и (3) ударное [О]

является в соответственно сходных окружениях. В средних стихах (2) и (3) это [О] выступает в составе группы [вО], а в крайних (1) и (4) — в сочетании с предшествующим йотированным согласным [б'й] или мягким согласным [л'О], и пишется как "е". Итак, и по изометрии/ритмии, и по расположению одинаковых групп звуков наблюдаются редкие по своей точности и изяществу совпадения между первыми колонами стихов (1) и (4), (2) и (3).

Среди горизонтальных (внутристрочных) соотношений мы отмечаем, что в каждом из двух средних стихов дважды (с регулярной вариацией) является звуковая фигура [в...О/о] (где многоточие означает позицию для согласных, а "О/о" — альтернативно ударный или безударный [о]).

А именно,

— В VI(2) имеем группы [вО] || [во], [вНО]

— В VI(3) имеем [вО] || [вдо]

В обеих строках группа со звуком [в] примыкает слева и справа к межколонному разделу (слева — [в] с ударным [О], справа — с безударным [о]).

В стихе VI (4) отметим звуковое переплетение трех составляющих слов: *жизнь* [ж] и [з] — *слезы* [л'О] и [з] — *любовь* [л'] и [О].

Среди вертикальных (междустрочных) соотношений особенно заметно созвучие вторых колонов (они же вторые полустишия) в средних стихах VI(2–3). В каждом из этих двух вторых полустиший по две звонких согласных [в]. Этим звуком начинаются все три слова этих двух колонов: *воскресли вновь* — и *вдохновенье*. Последнее слово VI(2) *вновь* анаграмматически содержится в слове *вдохновенье* из VI(3), с тем же следованием звуков [в...но/Ов' ...] в обоих словах.

Отметим, наконец, дистантное сходство между стихами I(2) в первой строфе и VI(2): *Передо мной явилась ты — И для него воскресли вновь*. Они сходны по положению и структуре (оба — вторые в своей строфе; в обоих первое полустишие заполнено предлогом с личным местоимением; в обоих второе полустишие, за вычетом последнего слова, заполнено трехсложным глаголом-сказуемым *явилась — воскресли*).

Учитывая обильное и организованное присутствие ударного [О] в VI строфе, можно говорить о таком же особом уклоне данной строфы в сторону вокализма [О], как уклон в огласовку [и] в четвертой строфе, особенно в IV (2). Строфы IV и VI являются тематическими антиклимаксом и климаксом соответственно; поэтому неудивительна

в функциональном плане и противоположность их фонетических (вокальных) предпочтений Сложная, но, как всегда у Пушкина, безупречно выверенная конструкция вокруг ударного [О] придает всей шестой строфе сложную стройность: особенно оригинальна серия малых, но точно построенных метрико-фонетических параллелей внутри пары крайних (первый и четвертый) и пары средних (второй и третий) стихов.¹⁴

3. Рифменная структура

1. Вводные замечания. Пушкинское К*** состоит из шести строф, в которых обращает на себя внимание многократное повторение одних и те же на первый взгляд рифм. В пушкинских стихотворениях, делящихся на строфы-катрены, повторение (в неизменности или с вариациями) рифм, их комбинаций и целых строф — отнюдь не редкость (например, в стихотворениях “Приметы”, “Не пой, красавица, при мне”, “Зимний вечер” и многих других). Здесь, однако, оно проведено с такой тотальностью, что наводит на мысль о каком-то оригинальном замысле и вызывает к более пристальному рассмотрению рифменных микроструктур и их функций. В самом деле, ведь не бедность же рифм и не недостаток изобретательности вынудили Пушкина к подобному “однообразию” клаузул в знаменитом стихотворении?

Прежде всего бросается в глаза *тождество рифменных ударных гласных* во всех строфах — как в мужских строках (езде [Ы / И], за исключением лишь многозначительной смены на [О] в последней строфе), так и в женских (езде [Е]). Женские рифмы, как более длинные, имеют, кроме ударного [Е], и два других звука — [н/н'], [й], — константно проходящих через все строфы.

Звуковой костяк рифмы, таким образом, везде один и тот же (свой в мужских и в женских рифмах). Но в заполнении его “переменными” звуками от строфы к строфе наблюдаются вариации, хоть и малозаметные с первого взгляда, но проведенные четко и уверенно. Можно заметить в этой смене оттенков рифмы какой-то параллелизм с этапами развития лирической темы. После этих микро-различий, этих малых сдвигов и на их фоне кажется неожиданностью — в сущности, небольшим взрывом — появление в шестой строфе, под самый занавес, совершенно новой мужской рифмы на [О]: *вновь, любовь.* (Об этом [О] в контексте вокализма всей строфы см. выше, “Шестая строфа”).

Определим понятие «рифма» для задач данной статьи. Будем считать *рифмой* в К*** повторяющуюся конечную часть стиха, начиная с ударного гласного (в женских и закрытых мужских стихах: *-Енье, -Ежной, -Овь*) или с опорного согласного (в открытых мужских стихах: *-тЫ, -вИ*). Верно, что очень многие пушкинские рифмы, в том числе и некоторые рифмы в К***, распространяются влево от этих звуков (о чем см. известную статью В.Я. Брюсова “Левизна Пушкина в рифмах”),¹⁵ но мы ограничимся только что очерченным минимальным рифмующимся отрезком, так как, по нашему мнению, на нем оказываются наиболее четко определены и логично “расподоблены” специфические рифменные рисунки шести строф.

Рассмотрим сначала женские (нечетные), затем мужские (четные) рифмы. После этого постараемся выявить микро-“дизайны” рифмовки всех шести строф и, насколько возможно, закономерность в переходах от одной строфы (или пары строф) к другой.

2. Женские рифмы. Все женские (нечетные) рифмы стихотворения имеют общую фонетическую схему [-Е...н/н'...й...].

Обозначения. Заглавная буква — ударность. Косая черта — два альтернативных звука. Апостроф — мягкость. Три многоточия — три позиции для переменных звуков (согласного, гласного или нуля — но с тем, чтобы вся схема в итоге была двусложной и имела две гласных).

Схеме отвечают три женские рифмы, находимые в К***:

[-Ен'йе] — строфы первая, пятая, шестая.

[-Ен'йа] — строфа четвертая.

[-Ежной] — строфы вторая и третья.

3. Мужские рифмы. Мужские (четные) рифмы во всех строфах, кроме шестой, имеют общую фонетическую схему [-сЫ / с'И]. Мужская рифма шестой строфы строится иначе — [-Оф'].

Обозначения (в дополнение к предыдущим). Малая буква “с” (= “consonant” или “согласный”) обозначает опорный согласный рифменного отрезка. (Звук [И] может обходиться без опорного согласного, если в другом члене рифменной пары позицию последнего

занимает [в'], [й] или нуль. Так, возможны рифмы *ладьи — струи* [йИ-И], *любви — мои* [вИ-И], *мои — змеи* [И-И]).

Приведенным схемам соответствуют три мужские рифмы стихотворения:

[-тЫ] — строфы первая, вторая, третья, пятая.

[-И, -в'И] — строфа четвертая.

[-Оф'] — строфа шестая.

4. Вариация рифмовки по строфам. Как видно из их схем, рифмы содержат постоянные компоненты ([Е], [й], присутствующие во всех женских рифмах) и переменные (все остальные, допускающие вариацию). Носителем специфики рифменного отрезка считаются лишь переменные компоненты; иначе говоря, звуки [Е], [й] женских рифм при определении этой специфики не учитываются.

Для переменных компонентов рифм существенны два признака: мягкость / твердость согласных ([в'], [н'], [ф'] — [т], [н], [ж]), и передний / непередний ряд гласных ([и], [е] — [о], [ы], [а]).

По значению этих признаков рифмы шести строф различаются следующим образом:

I. [-Ен'йе] — **[-тЫ]**: в женской (нечетной) рифме — мягкий [н'], передний [е]; в мужской (четной) рифме — твердый [т], непередний [ы].

II-III. [-Ежной] — **[-тЫ]**: в женской рифме — твердые [ж] и [н], непередний [о]; в мужской рифме — твердый [т], непередний [ы].

IV. [-Ен'йа] — **[-И, -в'И]**: в женской рифме — мягкий [н'], непередний [а]; в мужской рифме — мягкий [в'], передний [и].

V. [-Ен'йе] — **[-тЫ]**: как в первой строфе.

VI. [-Ен'йе] — **[-Оф']**: в женской рифме — мягкий [н'], передний [е]. В мужской рифме: мягкий [ф'], непередний [О] (первая в стихотворении мужская рифма не на [Ы] или [И]), закрытый слог),

Как можно подытожить вариации, через которые проходит единая рифменная схема в строфах с первой по шестую? Есть ли в них какая-либо "тенденция"? Нам кажется, что есть.

В *первой строфе* можно заметить равномерное распределение по женской и мужской рифмам соответственно мягкости согласных / переднего ряда гласных и твердости согласных / непереднего ряда гласных .

В следующих трех строфах — маятникообразное отклонение сначала в одну (строфы II-III), затем в другую (строфа IV) сторону от равновесия первой. А именно:

Во *второй и третьей строфах* — преобладание и в женской, и в мужской рифме твердых и непередних звуков: [ж], [н], [т], [ы/о], [ь].

В *четвертой строфе* — преобладание и в женской, и в мужской рифме мягких и передних звуков: [н'], [в'], [и], с одним исключением — непредним [а] в женской рифме.

(Различие между строфами II-III и IV было бы полным, если бы женской рифмой в IV было не [-Ен'я], а [-Ен'ье], как в II-III. Но фонетический контраст между конечными -а и -е после йота и без того достаточно слаб.)

В *пятой строфе* — возвращение к равномерности первой.

В *шестой строфе* — мягкий и передний характер женских рифм [-Ен'ье], как в строфах первой и пятой, но совершенно новое озвучивание мужской рифмы (непереднее [о], мягкое [ф']). В резком нарушении установившегося звукового рисунка состоит главный выразительный прием этой финальной строфы.

5. К интерпретации. Трудно и рискованно было бы приписывать каждому из фонетических подтипов рифмовки определенное тематическое значение. Легко заметить, однако, что с сюжетной точки зрения — в рамках схемы «Увядание и обновление» — стихотворение поддается в общем тому же делению на строфы, что и в плане формальных способов рифмовки.

Строфа *первая* говорит о мимолетной первой встрече («тогда»).

Вторая и третья — о последующем периоде жизни («потом»), с постепенным ослаблением воспоминания и чувства.

Четвертая — о наступившем результирующем состоянии («теперь»), когда "ты" кажется уже прочно вытесненным из сердца изгнанника-автора.

Интересен процесс постепенного *убывания* мотива "ты", *вытеснения* его из рифменной позиции в строфах I — IV. В первой строфе героиня эксплицитно названа местоимением "ты". Во второй и третьей строфах, при той же мужской рифме [-ТЬ] — это уже не местоимение 2-го лица, а равнозвучный с ним последний слог иных словоформ: *суеты, черты, мечты, черты*. (Есть, правда, безударные местоимения *твой, твои* в III строфе. Но мы говорим сейчас о судьбе [ТЬ] в ударной рифменной позиции, т. е. там, где оно проводится

через все стихотворение минус строфа шестая.) В четвертой строфе от былого видения остается лишь конечный гласный [И] — другой вариант мужской рифмы нашего стихотворения, напоминающий о местоимении "ты" совсем уже сублиминально. Таким образом, личное местоимение "ты" в строфах II — IV звучит лишь анаграмматически и постепенно сходит на-нет.

В *пятой* строфе, однако, происходит *возрождение* "ты" как местоимения, возвращающегося на свое прежнее "законное место" — с целым рядом усиливающих его лексико-просодических деталей (см. во втором разделе статьи разбор архитектоники V-й строфы).

В этой и *шестой* строфах новая встреча возвращает поэта к "чудному мгновенью" первой строфы и решительно отменяет апатию и душевную спячку четвертой. О тематической роли новой рифмы на [О], о ее организации говорилось достаточно.

Вся эта система явного и скрытого проведения "ты" — пример мастерского владения "поэзией грамматики". В частности, используются одновременно краткость (односложность) и ударность этого местоимения, позволяющие соответственно запрягивать "ты" в другие слова и одновременно сохранять для него заметную (конечную) позицию в строфе.

Таково предположительное соотнесение этапов романа с последовательностью рифменных конфигураций. Настаивать на более конкретных связях нет надобности, ибо ассоциации подобного рода неизбежно являются делом воображения каждого читателя.

Мэдисон, Висконсин, август 2007 г.

Примечания

¹Лидия Гинзбург, «Школа гармонической точности», в ее кн.: *О лирике* (Ленинград: Советский писатель, 1974), стр. 25.

²*Там же*, стр. 43–44.

³*Там же*, стр. 45.

⁴*Там же*, стр. 47.

⁵В качестве представительных для этого направления работ Р.О.Якобсона назовем исследования, вошедшие в его книгу *Questions de poétique* (Paris: Seuil, 1973), в особенности: «Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie» (pp. 219–233); «Structures linguistiques subliminales de la poésie» (pp. 280–292); «Lettre à Haroldo de Campos sur la texture poétique de Martin Codax» (pp. 293–298); «L'art verbal dans 'Th' expense of spirit' de Shakespeare» (pp. 356–377), а также ряд анализов в его кн. *Работы по поэтике* (Москва: Прогресс 1986), особенно «Грамматический параллелизм и его русские аспекты» (стр. 99–

132); «Скорбь побиваемых у дров» (стр. 140–144); «О *Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы*» (стр. 198–205); «Фактура одного четверостишия Пушкина» (стр. 210–212); "R. С. (заметки к альбому Онегина)" (стр. 225–230); «Стихотворные прорицания А.Блока» (стр. 254–271).

⁶R. Jakobson, «Poetry of grammar and grammar of poetry», *Lingua*, 21 (1968), p. 603.

⁷Jonathan Culler, «Jakobson's Poetic Analyses», в его кн.: *Structuralist Poetics* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1973), pp. 55–74:

⁸Roman Jakobson, Kristina Pomorska. *Dialogues* (Paris: Flammarion, 1980), pp. 116–117.

⁹Yuri Shcheglov, Alexander Zholkovsky. *Poetics of Expressiveness: A Theory and Application* (Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1987). Типология подобных сочетаний — существительное плюс существительное в родительном падеже плюс прилагательное, согласованное с одним из этих существительных — намечена в работе О.М.Брика «Ритм и синтаксис», *Новый Леф*, 1927, №5, стр. 34–37.

¹⁰Например, (а) вертикальное созвучие [...ОМн... мНО...] в первых полустихиях: *Я ПОМНю... Передо МНОЙ...*; (б) вертикальное созвучие [вЕ... вИ] во вторых полустихиях: *мгноВЕНье... яВИлась*; (в) горизонтальное созвучие [мн...н...мгн] в первом стихе: *я поМНю... чудНОе МГНовенье*.

¹¹В.Я.Брюсов допускает, что «вот» в К*** *может* читаться и без ударения («Стихотворная техника Пушкина», в кн.: В.Я.Брюсов. *Мой Пушкин* (Москва-Ленинград: Госиздат, 1929), стр. 144).

¹²В.М.Жирмунский. *Композиция лирических стихотворений* (Петербург: Опыз, 1921), стр. 22.

¹³Этим иллюстрируется «забота Пушкина о том, чтобы под рифму попадали те слова, на которые почему-либо надо обратить внимание читателя, на которых лежит смысловое ударение» (В.Я.Брюсов, «Стихотворная техника Пушкина», *Мой Пушкин*, стр. 158–159).

¹⁴Отметим также горизонтальные последовательности иктов в четырех стихах VI строфы: (1) [Е-О-Е]; (2) [О-Е-О]; (3) [О-Е]; (4) [И-О-О], с рисунком поочередного усиления то [Е], то [О]. При этом к концу последней строки наблюдаем что-то вроде приема «отказное движение»: вслед за передним [И] появляется *двойное* и тем самым как бы «окончательно подтверждаемое» непереднее [О].

¹⁵См.: *Мой Пушкин*, стр. 246–263. Ввиду пушкинской «левизны в рифмах» фактически рифмы в нашем стихотворении длиннее, захватывая также ряд звуков *влево* от левой границы минимальной рифмы, как она определена выше.

Источники цитат и сокращения

Поэтические цитаты приводятся либо по двухтомной антологии *Поэты 1820–1830-х годов*. Вступительная статья и общая редакция Л.Я.Гинзбург. (Ленинград: Советский писатель, 1972), либо по собраниям сочинений отдельных поэтов.

Сокращения: Барат. — Е.А.Баратынский; Бат. — К.Н.Батюшков; Бенед. — В.Г.Бенедиктов; Бест.-Марл. — А.А.Бестужев-Марлинский; Венев. — Д.В.Веневитинов; Вяз. — кн. П.А.Вяземский; Жук. — В.А.Жуковский; Кюхельб. — В.К.Кюхельбекер; Тум. — В.И.Туманский;

STANFORD SLAVIC STUDIES

Volume 35

Series Editors

Lazar Fleishman
Joseph Frank
Gregory Freidin
Monika Greenleaf
Gabriella Safran
Richard Schupbach

Russian Literature and the West
A Tribute for David M. Bethea

PART I

Edited by
Alexander Dolinin
Lazar Fleishman
Leonid Livak

Stanford, 2008