

О. Н. Гринбаум

РОМАН А. С. ПУШКИНА

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

РИТМИКО-СМЫСЛОВОЙ КОММЕНТАРИЙ

Книга профессора Санкт-Петербургского университета представляет собой новый тип литературного комментария. Гармония пушкинской поэтической речи — вот что вынесено на суд читателей новой работы О. Н. Гринбаума. Автор ищет ответ на давний вопрос Андрея Белого о том, как ритм пушкинского стиха аккомпанирует его содержание, и для этого использует формально-содержательный аппарат «божественной» пропорции (принцип «золотого сечения»). Пятнадцать лет назад Н. Берберова говорила о комментарии В. Набокова к роману «Евгений Онегин» так: он «сам придумал свой метод и сам осуществил его». Те же слова вполне приложимы и к работе О. Н. Гринбаума.



9 785288 050695

РОМАН А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

О. Н. Гринбаум

О. Н. Гринбаум

РОМАН А. С. ПУШКИНА

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

РИТМИКО-СМЫСЛОВОЙ КОММЕНТАРИЙ



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ББК 83.3Р1
Г85

Рецензенты:

проф. докт. филол. наук, А. А. Карпов,
проф. докт. филол. наук, Г. Я. Мартыненко

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Филологического факультета СПбГУ*

Гринбаум О. Н.

Г85 Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: ритмико-смысловой комментарий. Главы первая, вторая, третья: Учеб. пособие. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ (РИО), 2010. — 232 с. ISBN 978-5-8465-1014-2

Представлен темпоральный ритмико-смысловой анализ текста первой, второй и третьей глав романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин», выполненный в рамках гармонического (эстетико-формального) стиховедения. Текст третьей главы романа исследован в полном объеме, что представляет собой первый в истории мирового литературоведения опыт темпорального пошагового (от строфы к строфе) анализа крупной поэтической формы. Впервые литературоведческий комментарий к пушкинскому роману базируется на принципе единого ритмо-смысла пушкинского стиха, а исследовательским инструментом выступает «божественная» пропорция «золотого сечения» в своем динамическом и статическом вариантах.

Для студентов, магистрантов и аспирантов гуманитарных факультетов разных форм обучения по направлениям «Филология», «Лингвистика», «Искусствоведение» и учащихся старших классов школ гуманитарного профиля. Книга может быть полезна филологам-русистам, литературоведам, искусствоведам, специалистам в области структурной и прикладной лингвистики.

ББК 83.3Р1

ISBN 978-5-8465-1014-2

© О. Н. Гринбаум, 2010
© Филологический факультет СПбГУ, 2010

Введение

Анализ динамических аспектов организации поэтических текстов Пушкина с неизбежностью предполагает изучение художественных произведений по мере их развертывания от начала и до конца текста — тем более, что ритм как важнейший фактор стиха и как явление динамическое, ритм в своем взаимодействии со смыслом («ритм непосредственно *аккомпанирует* смыслу» — А. Белый¹) не может, по нашему мнению, изучаться как-либо иначе, в каком-либо ином концептуальном ракурсе.

Традиционный литературоведческий подход к изучению пушкинских текстов, фактически оставляющий вне рамок научного поиска любые математические методы и приемы², не располагает необходимыми средствами для поиска и установления динамики экспрессивно-смысловых взаимосвязей между ритмом и содержанием стиха. Именно отсутствие подобных холистических процедур во многом, по нашему мнению, объясняет тот факт, что ни в комментариях к тексту романа «Евгений Онегин» (Н. Л. Бродский, Ю. М. Лотман, Г. П. Макагоненко, В. В. Набоков и др.), ни в исследованиях отдельных глав романа (Г. О. Винокур, В. А. Кожевников, В. А. Кошелев, Б. С. Мейлах, В. С. Непомнящий, В. Н. Турбин, С. А. Фомичев и др.), его фрагментов или сюжетных линий (С. Г. Бочаров, В. М. Маркович, В. Г. Одинокое, Ю. Н. Чумаков и др.) детальный анализ ритмики стиха — важнейшего, системного, «конструк-

¹ «Содержание и ритм, — писал А. Белый, — в большинстве случаев совпадают. Ритм прорывается непосредственно: непосредственно он аккомпанирует смыслу» — см.: (Белый, 1981а: 139). Здесь и далее курсив наш, другие случаи оговариваются особо.

² Чтобы убедиться в справедливости этого утверждения, достаточно вспомнить два известных сборника статей («Анализ одного стихотворения», Л., 1985; «Лирика А. С. Пушкина: комментарий к одному стихотворению», М., 2006), в которых все авторы избегают применять какой бы то ни было математический аппарат в своих исследованиях.

тивного» (Тынянов, 1977: 25) фактора поэтического текста — не представлен.

С другой стороны, базовые постулаты господствующей в современном стиховедении структуральной концепции ритма основаны на статистическом подходе к изучению ритма как «отклонения от метра» и уже в силу данной методологической установки не позволяют изучать развертываемые по мере чтения процессы взаимодействия ритма и содержания стиха. Наиболее ясно позиция структуралистов выражена М. Тарлинской в утверждении, что «органической связи между ритмом и темой обычно не бывает» (Тарлинская, 2001: 341), а любая модификация этой мысли в попытке приблизиться к реалиям поэтического текста с неизбежностью влечет за собой необходимость полного пересмотра аксиоматики структурального стиховедения и отказа от статистической, «ошибочной» (Бонди, 1977: 113) концепции изучения ритмики стихотворного текста.

Темпоральный подход к изучению поэтического наследия Пушкина представлен в ряде литературоведческих исследований, в частности, в книге В. С. Непомнящего (Непомнящий, 1999: 109–150), однако и здесь проблема динамического соотношения ритма и содержания пушкинского стиха фактически не рассматривается. Восполнению этого пробела призвана служить данная работа, которая продолжает линию на изучение не только наиболее ярких фрагментов *ЕО*, но и глав пушкинского романа в целом в рецептивном и, одновременно, ретроспективном аспектах (Гринбаум, 2007; 2008).

«...По совершенному равновесию содержания и формы, — писал Д. Мережковский, — по сочетанию вольной, творящей силы природы с безукоризненной сдержанностью и точностью выражений, доведенной почти до математической краткости, Пушкин, после Софокла и Данте, — единственный из мировых поэтов» (Мережковский, 1990: 150).

Вспоминать эти известные слова Д. Мережковского не было бы особой необходимостью, если бы не ряд нерешенных в стиховедении вопросов, которые непосредственно влияют на полноту и убедительность анализа образов героев романа «Евгений Онегин» (далее — *ЕО*). Несмотря на огромную по этой теме и кажущуюся безмерной литературу (критическую и литературоведческую, научную), проблема совершенного равновесия содержания и формы *ЕО* до сих пор не решена. Дело в том, что в основе формы романа лежит одна поэтическая конструкция — онегин-

ская строфа, а содержание романа настолько разнообразно и многопланово, что никакие попытки современных стиховедов (в рамках классического литературоведения или же научного направления «метр и смысл»³) не приводят к убедительным результатам. И — не могут привести, поскольку в основании этих научных направлений отсутствует базовый исследовательский постулат, который с необходимостью вытекает из поэтического кредо Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует сердце наше» (Пушкин, 1949: 421).

Ярким примером приверженности Пушкина собственному поэтическому кредо может служить история с Письмом Онегина Татьяне Лариной, особо отмечаемая Г. П. Макагоненко: «необходимость письма Пушкин понял не сразу... Последняя глава — это рассказ о любви Онегина, о его страданиях, о признании Татьяне... Для понимания всего романа было важно, чтобы читатель *поверил* чувству Онегина... <и сам прочитал> это письмо так же, как раньше он читал письмо Татьяны» (Макагоненко, 1968: 7)⁴.

Вне пушкинского кредо изучение литературного наследия первого поэта России оказывается, по нашему мнению, неполным, т. е. безусловно убедительным в разных своих аспектах, но в конечном итоге — бессистемным. Системность же предполагает не только и не столько доказательное оперирование фактами, которые выявляются в результате анализа разных качественно-количественных сторон поэтического текста (на разных уровнях его структурной организации), но — более всего — изучение взаимодействия этих разных компонент в едином целом пушкинского стиха.

И если правдоподобие чувствований есть первейшее и важнейшее качество, к которому устремлен стих Пушкина, то и в основание любой исследовательской концепции должна быть положена установка ориентировать, направлять усилия на выявление средств и способов такой организации художественного текста, которые позволяют добиваться в этом направлении — истины страстей — максимальной выразительности.

³ См.: (Гаспаров, 1999). В этой работе приведен весьма подробный обзор исследований по «семантике стихотворных размеров». Весомые критические замечания по исследованию такой «семантики» см., напр.: (Вейдле, 2002: 191–220).

⁴ Курсив Г. П. Макагоненко.

Пушкин, как писал Г. О. Винокур, «думал строфами своего романа» (Винокур, 1941: 176). Но мысль поэта по большей части вовсе не ограничивалась рамками одной строфы — и поэтому изучение каждого фрагмента повествования, представленного рядом «гениально построенных» онегинских строф (Шенгели, 1960: 111), требует динамического анализа совершенного равновесия содержания и формы в аспекте их соотношенности с поэтическим кредо Пушкина.

Итак, тема нашей работы связана с попытками осмысления процессов восприятия поэтического текста, включая роль ритма как предвестника эмоционально-смысловых модуляций речи, а целью исследований является изучение взаимодействия ритма и смысла поэтической речи на высшем уровне чувственного восприятия текста с позиций когнитивных наук. Материалом для данной публикации послужили тексты первых трех глав пушкинского романа, а ритмико-смысловой комментарий к ним выполнен в рамках предложенного автором гармонического (эстетико-формального) стиховедения. Гармоническое стиховедение в своих базовых постулатах опирается на понятия меры и гармонии, а в качестве математического аппарата использует закон «золотого сечения» в его статической и динамической интерпретациях (Гринбаум, 2000; 2007; 2008).

В первой части пособия кратко обсуждаются концептуальные положения гармонического (эстетико-формального) стиховедения. Здесь мы стремимся донести до читателя собственные философско-феноменологические представления о природе и материи русского стиха и с этих позиций логически-непротиворечиво обосновать новую методологию и методику изучения поэтического текста. Без ясного понимания этих вопросов прозрачность всего последующего ритмико-смыслового анализа пушкинских текстов и отчетливость полученных результатов могут оказаться под большим вопросом.

Следующая часть работы посвящена ритмико-смысловому анализу первой главы романа, точнее, трем ее крайне интересным эпизодам: а) первому появлению Онегина в романе; б) тому эмоциональному состоянию героя, которое поэт назвал «хандрой» и в) лирическим строфам этой главы, включающим «головокружительную» (В. Ф. Марков) XXXIII строфу «Я помню море пред грозю...». Эти эпизоды обсуждаются как с классических историко-литературных позиций, так и с позиций гармонии и экспрессии стиха. Ритмико-гармонический анализ «хандры» Оне-

гина дан в сравнении с другим, но весьма близким эмоциональным состоянием героя романа, которое описано поэтом в восьмой главе и которое названо нами «апатия (тоска любви)».

Третья часть нашей работы связана с рядом проблем, естественным образом вытекающих из рецептивного подхода к анализу поэтического текста. Здесь обсуждаются возможности изучения суггестивных свойств стихотворной речи, а также способность ритмико-экспрессивных параметров стиха отражать положительные и отрицательные эмоции пушкинских героев и, соответственно, читателей пушкинских стихов. Применительно к поэтическому тексту рассматриваются понятия объективного и субъективного времени, вводятся новые интегральные параметры гармонии и экспрессии стиха и на этой основе вычисляются индексы ритмико-чувственной активности для разных в эмоциональном плане фрагментов пушкинского стиха, в том числе для эпизодов «хандры» и «апатии» Онегина. Обсуждаются вопросы корреляции полученных нами результатов с данными психофизиологии, в частности с диапазонами частот колебаний нейронов головного мозга человека (*альфа*-, *бета*-, *гамма*- и другими ритмами головного мозга) при различных психологических состояниях человека.

Материалом для четвертой части пособия послужил текст второй главы пушкинского романа. Главное место в этой части пособия отведено центральному фрагменту главы — описанию образа Татьяны Лариной. Эпизод появления в романе Татьяны Лариной образует «точку роста» сюжетной линии (точку «бифуркации») и характеризуется невиданно высокими значениями параметров гармонии и экспрессии. С ритмико-смысловых позиций обсуждается реакция современников поэта на первое в романе появление его главной героини, а также высказывания на эту тему многих известных пушкинистов. В ретроспективном плане наиболее прозорливым, как показывает историко-литературный анализ и как подтверждают наши ритмико-смысловые исследования, оказался П. А. Катенин, который в начале 1826 г., не зная текста третьей главы романа, написал: «Татьяна много обещает...»

В пятой части нашей работы представлен полный ритмико-смысловой комментарий к третьей главе пушкинского романа. Этот комментарий — первый в мировом литературоведении опыт темпорального пошагового (от первой строфы к последней) ритмико-смыслового анализа крупной поэтической формы, опирающийся на центральную идею гар-

монического стиховедения: «лишь у плохих поэтов аллегоризируется смысл, насильственно отрываясь от ритма» (А. Белый). На общем фоне ритмико-гармонической панорамы последовательно рассматриваются семь фрагментов третьей главы, включая Письмо Татьяны Лариной и Песню девушек. Обсуждаются «возможный», «ложный» и «истинный» центры поэтического динамизма (контрапунктивные точки роста поэтического сюжета) и значения их ритмико-гармонических параметров. В связи с политематичностью повествования в третьей главе романа уточняется способ вычисления индекса ритмико-чувственной активности с помощью коэффициента политематической выразительности (экспрессии) стиха; этот коэффициент позволяет формальным образом учитывать усиление эмоциональной оценки восприятия стиха в условиях политематического поэтического повествования. Обсуждается структурно-гармоническая организация третьей главы романа в ее соотношенности с выявленными контрапунктивными центрами развития сюжета.

В заключении подводятся итоги проделанной работы и высказываются некоторые идеи относительно возможностей взаимодействия когнитивных наук на основе принципа гармонии и его формальной интерпретации в виде закона «золотого сечения».

Работа рассчитана на широкий круг филологов-русистов, литературоведов, искусствоведов, специалистов в области структурной, прикладной и количественной лингвистики. Она может быть полезна студентам, магистрантам и аспирантам гуманитарных факультетов вузов, а также учащимся старших классов школ гуманитарного профиля и всем интересующимся русской поэзией.

Часть 1 ОСНОВАНИЯ ГАРМОНИЧЕСКОГО СТИХОВЕДЕНИЯ

«Первая и центральная проблема, — писал Д. С. Лихачев, — проблема специфического соотношения содержания и формы, их единства в искусстве поэзии» (Лихачев, 1998: 1). Единство анализа содержания и формы стиха не может быть достигнуто, по нашему мнению, без понимания сути поэтического творчества, которое воплощается в самых разнообразных стихотворных формах (текстовых конструкциях) и соотносится с эстетико-философской формулой триединства «ритм — форма — содержание». Философско-феноменологические и эстетико-формальные основания конструктивного принципа русского классического (пушкинского) стиха и его конкретная реализация в стихах А. С. Пушкина (и в произведениях других поэтов) — это и есть область наших научных интересов.

Триединое начало поэтического текста включает в себя понятие ритма как латентного свойства стиха, который возникает лишь в процессе собственного чтения (слушания) текста. Рассуждая в свое время о «непередаваемом целом ритма», Андрей Белый писал в 1917 г., что «при внимательном изучении стиха ритм — гармония отношений» и что «весь вопрос в сочетании, в равновесии, в найденном отношении между ямбом, пиррихием и т. д., в золотом делении, в неуловимом *чуть-чуть*»⁵ (Белый, 1981а: 132, 138).

В этом аспекте исследовательский интерес концентрируется на проблеме изучения того, как и каким образом читатель (слушатель) воспринимает эмоционально-смысловые и (одновременно) ритмико-экспрессивные оттенки поэтического повествования, перевода их в собственные оценки гармонии, экспрессии и эмоциональной выразительности. Точ-

⁵ Курсив А. Белого.

нее, как благодаря ритму, «непосредственно аккомпанирующему смыслу» (Белый, 1981: 139), поэтический текст воздействует на читателя и какие именно элементы ритмического движения участвуют в формировании этих ощущений. Наши ощущения всегда непосредственны, они возникают в процессе собственного говорения (слушания) и участвуют в формировании художественного образа при постоянном взаимодействии с сознанием и подсознанием.

Разделяя взгляды А. Белого по вопросу о единстве ритма и содержания стиха и понимая роль ритма как фактора «особого художественного ритмического волнения» (Бонди, 1977: 116), нам хотелось бы ответить на один неизбежный, но практически не решенный в стиховедении вопрос. А именно существуют ли способы обнаружения и формального представления этого особого ритмического волнения, и если да, то какова степень согласия исследовательских методик с эмоционально-содержательными аспектами конкретных поэтических фрагментов. Подобные задачи входят в круг наиболее сложных и деликатных проблем гуманитарного знания, а степень разработанности методов их изучения и, в конечном счете, самих подходов к проблеме соотносительности формы поэтического текста и его эстетического содержания оставляет желать лучшего.

1.1. Мера, гармония и «божественная пропорция»

«Назначение и цель гармонии, — писал Леон Альберти, — упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответствовали, создавая красоту... Гармония охватывает всю жизнь человеческую, пронизывает всю природу вещей. Ибо все, что производит природа, все это соизмеряется законом гармонии. И нет у природы большей заботы, чем та, чтобы произведенное ею было совершенным. Этого никак не достичь без гармонии, ибо без нее распадается высшее согласие частей... Гармония есть абсолютное и первичное начало природы»⁶.

По словам Гегеля, «гармония есть соотношение качественных различий, и притом совокупности таких различий, как они находят свое основание в сущности самой вещи» (Гегель, 1968: 183).

⁶ Цит. по: (Лосев, Шестаков, 1965: 69–71).

Приведем еще и высказывание А. Ф. Лосева: «Гармония есть выраженная числовая материя в аспекте самотождественного развития» (Лосев, 1990: 341). Позиция А. Ф. Лосева особо важна здесь по той причине, что в ней латентно утверждается возможность использования математических знаний для оценки степени гармоничности произведений искусства: «математик, подобно живописцу или поэту, — создатель форм. Первое испытание — красота» (английский математик Г. Г. Харди⁷).

В центре всей проблемы — вопрос о том, можно ли изучать гармонию иначе, чем это делал пушкинский Сальери. Вспомним драму А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери»:

Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию...

На вопрос о том, можно ли изучать гармонию не так, как это делал Сальери, мы отвечаем утвердительно: да, можно изучать гармонию поэтического текста, не разрушая самой художественной природы стиха, и для этих целей существует особая математика — математика гармонии (Стахов, 2003). В основании такой математики лежит принцип «золотого сечения» (термин Леонардо да Винчи), или «божественная пропорция» (термин И. Кеплера). Этот принцип известен еще со времен Древнего Египта — он является «универсальным законом художественной формы, который... материальными средствами выражает смысл и как тождество и различие, и как постепенность перехода» (Лосев, 1990: 361).

С понятием гармонии неразрывно связано философское понятие «меры». Мы соотносим категорию меры с материальной субстанцией эстетического объекта (художественного текста), а гармонию — с его мысленной субстанцией, и определяем гармонию как такую эстетически осознанную меру, что «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже» (Гринбаум, 2000: 7).

Божественная пропорция, или закон «золотого сечения», который является, по мнению А. Ф. Лосева, «универсальным законом художественной формы», с помощью математических символов кодирует не

⁷ Цит. по: (Хоромин, 1994: 367).

только количественно-качественные состояния эстетического объекта, но одновременно и сам процесс перехода от одного качественного состояния к другому. Метод ритмико-гармонической точности, в основе которого лежит «божественная» пропорция ритма, позволяет «поверить алгеброй гармонию», отражая в едином критерии эстетические и формальные параметры художественного текста (Гринбаум, 2000).

Формула «божественной» пропорции, представленная в виде системы двух уравнений, напрямую отражает и математически оформляет мысль Г. А. Шенгели о том, что «в живом стихе в постоянном взаимодействии находятся чисто языковая и чисто ритменная стихия. Все количество стихов русских как бы является системой уравнений с двумя неизвестными: влияние слоговых величин и действие законов ритма» (Шенгели, 1923: 29). Действительно, если через A обозначить силлабический (слоговой) объем стихотворного текста, то величину A составят безударные слоги (их число обозначим через B) и ударные слоги (число которых — C). Тогда первое из двух уравнений, представляющих закон «золотого сечения», а именно $A = B + C$ (целое равно сумме большего и меньшего) применительно к стихосложению отражает взаимозависимость ритмических единиц (в строке, в строфе, в целом стихотворении), а второе уравнение $A/B = B/C$ представляет правило их структурно-гармонического равновесия (меру в строке, в строфе, в целом стихотворении).

Для нас сущностным является тот факт, что принцип «золотого сечения», сформулированный Леонардо да Винчи для геометрических фигур, в самом общем случае выражает соотношение между целыми числами — членами так называемого «ряда Фибоначчи», ряда, в котором каждый последующий его член (начиная с третьего) равен сумме двух предыдущих:

$$\{0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, \dots\}. \quad (1)$$

Коэффициент Φ «золотого сечения» ($\Phi = 1,618034\dots$) получает в этом алгебраическом представлении новое толкование, связанное с делением n -го члена ряда Фибоначчи на его $(n - 1)$ -й член при $n \rightarrow \infty$. Ряд Фибоначчи — это динамический ряд, векторной геометрической интерпретацией которого является спираль Фибоначчи, а «золотое сечение» есть асимптотическое равенство двух отношений для тройки чисел $(k_{n-1}; k_n; k_{n+1})$ этого ряда при $n \rightarrow \infty$.

В поэтическом тексте «божественная» пропорция обнаруживает себя в трех различных видах: 1) как композиционно-ритмическая закономерность, основанная на соотношении ударных и безударных слогов в строфе (например, в онегинской строфе); 2) как структурно-тоническая закономерность, основанная на соотношении тонических объемов разных частей одной и той же поэтической конструкции (например, в русском классическом сонете⁸); 3) как структурная закономерность, обнаруживаемая в соотношении объемов (например, числа строк) разных частей произведения и указывающая на центры поэтического динамизма (контрапунктивные точки повествования), причем чем выше мастерство поэта, чем свободнее он в своем творчестве, тем отчетливее выступает в его произведениях этот общий принцип саморазвития поэтической мысли. Вот что писал о «золотом сечении» Э. К. Розенов, известный русский исследователь поэтических и музыкальных текстов: «Закон золотого сечения проявляется чаще всего в наиболее точных и логических формах у наиболее гениальных авторов и, главным образом, в наиболее одухотворенных творениях их», поскольку этот закон «в высшей степени характеризует самый процесс творчества» (Розенов, 1982: 156).

Подводя некоторые итоги, скажем, что принцип «золотого сечения» имеет два исследовательских аспекта — статический (структурно-композиционный), в рамках которого изучается гармоническое соотношение частей в пределах целого, и динамический, связанный с темпоральными характеристиками процессов формообразования или становления формы целого.

1.2. Поэзия Пушкина и современное стиховедение

Пушкин, по словам Б. В. Томашевского, «заново создал механизм русского стихосложения». Н. Полевой призывал искать «гармонию русского стиха» у Пушкина. Ритм, по словам Е. Г. Эткинда, «делает ощутимой гармонию». В поэзии Пушкина читатель, по словам И. С. Тургенева, находит «классическое чувство меры и гармонии», и «лишь у плохих поэтов, — по мнению А. Белого, — аллегоризируется смысл, насильствен-

⁸ См., напр.: (Мартыненко, 2004; Гринбаум, 2001).

но отрываясь от ритма»⁹. Именно поэтому мы последовательно изучаем стихи Пушкина в стремлении лучше понять, объяснить и найти новые подтверждения гармоническому «принципу конструкции» русского классического стиха (Тынянов, 1977: 25), принципу, который подтверждает хорошо известный афоризм, гласящий, что «все гениальное просто».

Вместе с тем мы полностью солидаризируемся с мнением В. В. Набокова о том, что «каким бы “простым” ни был результат, подлинное искусство никогда не бывает простым, представляя собою тщательно продуманный, почти волшебный обман...» (Набоков, 1998: 780). Те же мысли мы находим и у В. Брюсова: «Пушкин кажется понятным, как в кристально прозрачной воде кажется близким дно на безмерной глубине» (Брюсов, 1975: 388). Именно гармоническое единение конструктивного принципа стиха, глубоко концентрированного смысла и богатой мелодики движения художественной (эстетически значимой) мысли определяет поэзии Пушкина место на вершине мирового поэтического Олимпа.

По нашему мнению, простым является именно сам принцип гармонии, а поиски форм его проявления в конкретных поэтических текстах требуют от исследователей немалых усилий, знаний и такта.

В повести «Египетские ночи» Пушкин писал: «Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами?» Современное стиховедение не дает ответа на этот вопрос почему. Впрочем, стиховедение не располагает и ответом на вопрос о том, как устроен русский стих или, повторимся, каков принцип конструкции русского стиха.

Отсутствие ответов на эти два центральных вопроса оставляет науку о стихе на том же уровне расширительного накопления эмпирических данных, на котором она находилась почти 100 лет назад во времена А. Белого.

Это слишком смелое заявление, казалось бы, можно легко опровергнуть — достаточно назвать имена видных ученых-стиховедов XX в. (А. Белого, В. М. Жирмунского, Б. М. Эйхенбаума, Б. В. Томашевского, Г. А. Шенгели, К. Ф. Тарановского, М. Л. Гаспарова, В. Е. Холщевникова и др.) и их многочисленные работы, проливающие свет на многие стороны организации стихотворного текста. Но речь идет о теории стиха, о

⁹ См.: (Томашевский, 1990: 273; Полевой, 1839: 138; Эткинд, 1970: 67; Тургенев, 1962: 305; Белый, 1929: 67).

том, что любая наука, претендующая быть наукой теоретической, обязана располагать системно-структурными определителями объекта своего наблюдения и тем самым уметь отвечать на вопросы как и почему.

В каждом знании, по мысли И. Канта, столько истины, сколько есть в нем математики, а по словам Леонардо да Винчи, «нет никакой достоверности в науках там, где нельзя приложить ни одной из математических наук, и в том, что не имеет связи с математикой». Однако доминирующая в структурном стиховедении вероятностно-статистическая методология, в основе которой лежит принцип симметрии¹⁰, не в состоянии дать ответ на ряд давно уже поставленных вопросов и — чтобы придать этим вопросам статус трудноразрешимых — называет их стиховедческими загадками.

Другое направление в стиховедении — классическое (литературоведческое), и его традиционная филологическая отрешенность от инструментального использования математических методов делает практически беспрепятственной возможность укоренения ряда весьма и весьма спорных структурных, формальных и оторванных от содержания определителей стиха в качестве основных постулатов теории стиха.

Для примера вспомним лишь одну стиховедческую загадку, до последнего времени не получившую в трудах наших предшественников достойного толкования. Это вопрос о гармоническом замыкании онегинской строфы Пушкина двумя строчками с мужскими окончаниями, вопроса, который в деталях и со стилистически-смысловых позиций был изучен Б. В. Томашевским, но в дальнейшем не привлек к себе должного внимания и не получил в работах структуралистов никакого математического обоснования. Более того, чтобы найти хоть мало-мальски приемлемое объяснение тому факту, что строфа Онегина противоречит постулату структуралистов об «ударной рамке» малых строф (4-стиший и 8-стиший), М. Л. Гаспаров называл лучшее творение Пушкина «громоздкой» строфой (Гаспаров, 1995: 56). В противовес этому В. Брюсов говорил о «гармоничности и небесной стройности» онегинской строфы, Г. А. Шенгели называл ее «гениально построенной», а В. Н. Турбин писал о конструкции строфы Онегина как об «изящной и арматурной». Наши исследования онегинских строф *ЕО* показали, что заключительный дистих играет в такой стро-

¹⁰ Отмечу, что принцип симметрии является простейшим *частным случаем* принципа «золотого сечения» — см.: (Гринбаум, 2002: 23–25).

фе роль ритмико-гармонического балансира, позволяя к концу строфы резко усилить гармоническую составляющую движения поэтической мысли, нивелируя тем самым неизбежные и диктуемые содержанием перепады значений ритмической гармонии (Гринбаум, 2000: 97–100). Именно потому «гениально построенная» онегинская строфа Пушкина не вписывается в рамки жестких правил структуралистов и им не подчиняется, что назначение ее — быть формой для гармонической мысли поэта. Добавим еще, что наиболее близкими к онегинской строфе Пушкина являются онегинские строфы М. Ю. Лермонтова (поэма «Тамбовская казначейша») и И. Северянина (роман в строфах «Рояль Леандра»).

1.3. Структурная гармония стиха Пушкина

Принципы анализа структурной гармонии в поэтических текстах Пушкина проиллюстрируем на примере стихотворения «Осень» (1833 г.). Среди других лирических произведений Пушкина это стихотворение занимает, по мнению Ю. Н. Чумакова, «выдающееся место». Оно по своей «значимости и концентрированности содержания, по новаторству лирической формы <...> является одним из итогов стилевой эволюции Пушкина и в то же время программой дальнейшего пути русской поэзии более чем на сто лет вперед» (Чумаков, 1999: 333).

Другой исследователь В. С. Непомнящий при сопоставлении «круга “Осени” с древним символом мироздания — кругом Зодиака», написал: «я могу <...> предположить, что есть в “Осени” и знаменитое “золотое сечение” (только не умею определить — где и в чем)» (Непомнящий, 1983: 356). Ответ, однако, весьма прост: при общем объеме стихотворения в 89 строк (число 89 является гармоническим числом Фибоначчи — см. п. 1.1) структурно-композиционное «золотое сечение» приходится на строку 34 (тоже гармоническое число Фибоначчи) от начала текста (вторая строка V строфы):

33 Дни поздней осени бранят обыкновенно,
34 **Но мне она мила, читатель дорогой,**
35 Красною тихою, блистающей смиренно...

Соотношения между числами 89, 55 и 34 и определяют те значения, которые (для заданного объема стихотворения в 89 строк) наиболее близки к величине 1,618 коэффициента «золотого сечения».

И хотя сам исследователь считает семантическим «центром тяжести» не пятую, а шестую строфу (здесь возникает образ чахоточной девы), нам представляется, что именно пушкинское признание «Но мне она мила...» предопределяет весь дальнейший ход поэтической мысли — рассказ о том, почему именно поздняя осень столь дорога сердцу поэта. Более того, эта строка является интонационным центром стиха: пушкинское «читатель дорогой» вносит «интимно-доверительные» (Лотман, 1996: 515) краски в общий дружеский тон повествования. Удивительнейшим образом подтверждается здесь мнение А. Бергсона о том, что следует смотреть «на точку “золотого сечения” как на некий водораздел исключительной важности для осознания природы человеческого сознания, где его наиболее обширная область объемлет сферу интуитивного, а меньшая будет определяться контекстом рационального» (Бергсон, 1992: 42). Сам же В. С. Непомнящий, отчетливо осознающий сильнейший контраст «одухотворенной» пятой строфы «рядом с уплотненной материальностью предыдущих» строф (Непомнящий, 1983: 353), но остающийся убежденным сторонником композиционно-симметрических построений «Осени», не сумел выделить очевидного структурно-гармонического центра стиха.

Добавлю, что Ю. М. Лотман считал V строфу «Осени» началом второй части стихотворения, в отличие, например, от Ю. Н. Чумакова, который писал о строгой симметричности его двухчастной структуры, в которой «12 октав дважды группируются по шесть» (Чумаков, 1999: 342). Для полной ясности напомним, что XII строфа в «Осени» представлена всего лишь одной строкой ($89 = 8 \times 11 + 1$), так что о композиционно-строфической симметрии (если не учитывать черновые варианты текста) говорить здесь несколько опрометчиво.

Одним из первых отечественных исследователей, обратившихся к проблеме применимости закона «золотого сечения» к поэтическим творчеству, был известный русский исследователь Э. К. Розенов. Его доклад «О применимости закона золотого сечения к музыке», сделанный на заседании Московского научно-музыкального кружка в октябре 1903 г., был опубликован в 1904 г. Изучая пространственное расположение смысловых (контрапунктивных) центров музыкальных и поэтических произведений, Э. К. Розенов фактически предопределил то направление движения научной мысли, которого придерживались как его современники, так и исследователи последующих поколений:

Л. П. Гроссман, В. О. Нилендер, К. Д. Вишневский, О. И. Федотов и другие. Поиск структурно-смыслового «золотого сечения» в поэтических текстах был выполнен Э. К. Розеновым, главным образом, на материале произведений М. Лермонтова и в своей основе опирался на статическое понимание этой математической пропорции. Основной вывод Э. К. Розенова мы уже приводили: «закон золотого сечения проявляется чаще всего в наиболее точных и логических формах у наиболее гениальных авторов и, главным образом, в наиболее одухотворенных творениях их», поскольку этот закон «в высшей степени характеризует самый процесс творчества». Этот вывод, по нашему мнению, не может не занять одно из центральных положений в современном искусствознании, в том числе и в науке о стихе.

1.4. Системно-динамическая гармония стиха Пушкина

Изучение системно-динамической гармонии стиха Пушкина связано с ритмикой стиха и, главное, с самим определением понятия «ритм» и уточнением способа его вычисления в поэтическом тексте.

Под ритмом русского стихотворного текста мы понимаем динамически меняющееся соотношение между его ударными и безударными слогами.

Традиционное стиховедение в понятие «ритм» вкладывает иной смысл, еще со времен Андрея Белого используя «особое, специально “стиховедческое” значение, резко сузившее его содержание и превратившее это столь объемлющее понятие в чисто условное обозначение, приноровленное к данной <статистической> стиховедческой теории» (Бонди, 1977: 113). В рамках этой концепции под ритмом понимается чередование ударных и безударных слогов в русском стихе, а его изучение статистическими методами неизбежно в силу самого определения, данного Андреем Белым сто лет назад: «под ритмом стихотворения мы разумеем симметрию в отступлении от метра» (Белый, 1910: 396)¹¹. Все более поздние попытки самого А. Белого разъяснить суть своего пони-

¹¹ Отмечу, что *любое движение* (от периодического и даже строго упорядоченного до хаотического) *есть всегда чередование* контрастных состояний некоторого объекта, тогда как *ритм* есть нечто иное, хотя он и обусловлен теми же чередующимися контрастными состояниями объекта.

мания ритма забылись, видимо, за ненужностью — относительно простой и доступный, статистический, а затем и вероятностно-статистический методы (точнее, их сторонники) своими массовыми подсчетами вытеснили на периферию науки о стихе все другие подходы и к концу XX в. стали монопольно доминирующими.

Напомнить взгляды А. Белого нам представляется весьма важным по причине, о которой более тридцати лет назад писал С. И. Гиндин: «Статистическое стиховедение (от А. Белого до А. Колмогорова)... ритма, как это ни парадоксально, не изучало и не изучает. Статистическое описание лишь вскрывает вероятностные ограничения на употребление элементов метра, для изучения же ритма мы должны от интегрального рассмотрения текста в целом перейти к дифференциальному анализу текста в его развертывании» (Гиндин, 1970: 34).

Итак, вот что писал А. Белый в 1910 г., готовя свои тезисы к будущему учебнику ритма: «§ 1. Ритм, устанавливаемый условно, есть чередование... повышений или понижений независимо от того, определяются ли они долготой, краткостью или ударемостью и неударемостью. Такое определение ритма есть рабочая, вспомогательная гипотеза, а вовсе не определение, догматически узаконенное». И в сноске: «Если авторы этого § знают, что есть ритм, то я поздравляю их: определение ритма здесь есть недопустимая смелость» (Белый, 1910b: 120–121).

В 1929 г. появилась книга А. Белого «Ритм как диалектика», где автор представил новый взгляд на проблему ритма как на динамически меняющееся соотношение между ритмическими фигурами. Однако и в этой работе сказано: «Если я называю принципом ритма вычисление строчных трансформ в слуховом синтезе, как целом, то я отмечаю этим... отношение между статикой и динамикой, формой в покое и формой в движении, только логикой и диалектикой... <Кривую ритма как > факт я мог бы и не называть ритмом... кривая и есть эмпирическое выражение так называемого ритма; может быть, самый термин “ритм” не имеет смысла... Выкинем из нашего словаря слово “ритм” и назовем мной показываемое явление хоть... “царем Горохом”; факт от этого не изменится» (Белый, 1929: 18–19).

В последующие десятилетия представители структуральной поэтики не только не прислушались к критике литературоведов (С. М. Бонди, В. В. Вейдле, К. Д. Вишневского и других), но и предпочли не вспоминать и слова А. Н. Колмогорова о том, что представители гуманитарных наук «должны сосредоточить внимание на менее элементарных, на бо-

лее сложных явлениях», а не «изучать наиболее примитивные схемы (типа циклов в схеме языка с конечным числом состояний)» (Колмогоров, 1997: 236)¹².

Этот короткий экскурс в историю стиховедческой науки, на наш взгляд, вполне достаточен для того, чтобы вдумчивый читатель осознал простой факт: ритм реального поэтического текста сторонники статистического метода не изучали и не изучают. В лучшем случае вычисленные проценты и построенные «профили ударности» («ритмические профили»¹³) могли бы отражать строчные распределения акцентных предпочтений поэтов в конкретных жанрах и конкретных стихотворных размерах, если бы не одно решающее «но». Дело в том, что подобного рода статистические подсчеты вообще не имеют права на существование — ни идеологически (как не отвечающие сути стихотворного текста — целостного и связного объекта), ни математически (как противоречащие основным постулатам математической статистики)¹⁴.

Монополю доминирующему в стиховедении статистическому (статистическому) методу, «ошибочному» (С. М. Бонди) и не позволяющему изучать поэтический текст в его развертывании, мы противопоставили метод динамический (гармонический), опирающийся в своих основах на принцип «золотого сечения» как на «универсальный закон художественной формы». Динамические свойства этого закона в его векторно-геометрическом и алгебраическом представлениях позволяют преодолеть статический (статистический) исследовательский стереотип и распро-

¹² Для сравнения приведу слова одного из наиболее последовательных сторонников вероятностно-статистического направления в стиховедении: «Ритм членится на *циклы*, каждый из которых соответствует процессу, происходящему на протяжении *одной строки*» (Красноперова, 2000: 10).

¹³ См.: (Гаспаров, 2001: 90). В связи с тематикой настоящего исследования отметим, что взгляды М. Л. Гаспарова на метрику и ритмику стиха опирались на принципы структурализма: «Я люблю стихи, они приносили и приносят мне радость, и я чувствую нравственную обязанность перед поэзией отработать эту радость. Я ученый, аналитик и делаю это, как умею: *разымаю поэзию, как труп, и жонглирую ее элементами и структурами. Как жонглер Богоматери*». — (Гаспаров, 2000: 317).

¹⁴ Вызывает лишь сожаление тот факт, что никто из математиков, видимо, не разъяснил в свое время М. Л. Гаспарову и другим исследователям ритмики стиха, что статистические подсчеты, даже самые простые, неукоснительно требуют соблюдения двух условий: 1) независимости друг от друга единиц, включаемых в счетное множество (в нашем случае — строк стихотворного текста); 2) однородности массивов данных, для которых вычисляются любые статистические параметры. — См.: (Гринбаум, 2006с).

странить поиск применимости принципа «золотого сечения» к объектам эстетической природы, в том числе к поэтическим текстам.

В своих работах мы используем представление о ритме стиха как о мере гармонической упорядоченности движения поэтической мысли, определяемой соотношением ударных и безударных слогов в русском поэтическом тексте. Соотношение это не абсолютно, а относительно, и измеряется оно как отклонение реального ритма от ритма гармонического¹⁵. В свою очередь, гармонический ритм определяется пропорцией «золотого сечения» в узловых (рифменных) точках стиха. Динамический принцип «золотого сечения» позволяет объединить в едином критерии три показателя, характеризующих стихотворный текст: ритм, рифму и строфику. Заметим, что подобными возможностями не обладает ни один из известных в науке методов исследования стихотворного текста.

1.5. Ритм как индикативный коррелят гармонии стиха

Итак, если попытаться выстроить логически непротиворечивую аксиоматику гуманитарного знания, то первое и важнейшее ее положение будет звучать следующим образом: гармония есть совершенное соотношение частей в пределах целого и это соотношение динамически может выражаться числом. Вторая аксиома может быть представлена словами А. Ф. Лосева: «божественная» пропорция есть «универсальный закон художественной формы, который материальными средствами выражает смысл и как тождество и различие, и как постепенность перехода». Третья — словами Е. Г. Эткинда: «ритм делает ощутимой гармонию» (Эткинд, 1970: 67).

Чтобы включить эти три аксиомы в единое пространство научного гуманитарного знания, требуется понять, что есть ритм в целом (ритм как явление и как понятие) и ритм русского стиха, в частности.

В задачи данной работы не входит детальное обсуждение проблемы ритма¹⁶, поэтому выделим главное: любые определения ритма, осно-

¹⁵ «Ритм есть гармония *отношений*», — писал А. Белый в 1917 г. (Белый, 1981а: 132). Не менее значим и тот факт, что в биомеханике (науке *практической*) «*ритм* — это временная мера *соотношения* частей движений. Он определяется по соотношению длительности частей движения: $\Delta t_1 : \Delta t_2 : \Delta t_3 \dots$ » — см.: (Донской, Запирский, 1979: 25).

¹⁶ Более обстоятельно об этом см., напр.: (Гринбаум, 2004: 21–25; 2007: 13–14).

ванные на понятии упорядоченности чередования контрастных состояний движущегося объекта любой природы (а таких определений абсолютное большинство) — несостоятельны, и вот по какой причине. Любое движение (от периодического и даже строго упорядоченного до хаотического) есть всегда чередование контрастных состояний движущегося объекта. Следовательно, чередование есть имманентное свойство самого движения, а ритм есть нечто иное, хотя он и обусловлен теми же чередующимися контрастными состояниями объекта.

Наше понимание ритма таково: ритм есть динамически меняющееся соотношение между контрастными состояниями движущегося объекта любой природы, а сами контрастные состояния выявляются, описываются и соотносятся между собой исходя из собственных, внутренних свойств, присущих данному объекту. Для русской речи такой сущностной характеристикой является интенсивность звучания элементов речевого потока, следовательно, динамическое соотношение между ударными и безударными слогами и есть ритм русского поэтического текста.

Прежде чем замкнуть аксиоматическое пространство ритмологии гуманитарного знания, отметим еще два важных момента. Во-первых, «божественная» пропорция указывает на идеальное соотношение между целым и его частями, которое нельзя достичь на практике — об этом свидетельствует иррациональное значение коэффициента Φ «золотого сечения», равное 1,618... (аналогично числу $\pi = 3,14...$). Поэтому в измерительном плане мы имеем возможность оперировать лишь отклонениями от идеального значения $\Phi = 1,618...$ (не случайно ведь пропорция названа «божественной»!), а величина Δ такого отклонения указывает на степень близости изучаемого движения к гармоническому.

Во-вторых, изначально строгая математическая формула принципа «золотого сечения» беспрецедентно чувствительна к самым незначительным изменениям величин своих параметров: например, для тройки чисел ($34 = 21 + 13$) отклонение $\Delta = (34/21 - 21/13)$ от идеала (нуля) составляет 0,004, а для тройки ($34 = 21,1 + 12,9$) — в 6,6 раза больше. Это означает, что при одном и том же целом $S = 34$ изменение величин его частей на 0,1 (на 0,3 %) ухудшает степень гармонической пропорциональности этих частей в 6,6 раза (на 660 %)! Именно это уникальное свойство «божественной» пропорции позволяет строить измерительные процедуры, по своей чувствительности сопоставимые с возможностями слухового аппарата человека и, тем самым, получать возможность «пове-

рять алгеброй гармонию», не отрекаясь от эстетической сущности поэтического творчества.

Особо подчеркнем: две диалектически связанные друг с другом эстетические категории меры и гармонии получают в данном аксиоматическом пространстве свое естественное и логически выверенное толкование. Мера соотносится с понятием целого, а гармония — с соотношением частей в пределах целого. Мера есть такое «качественно-определенное количество, прежде всего как непосредственное» данное и взятое прежде всего как количество (Гегель, 1968: 181), что «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже»¹⁷, а гармония — это мера соотношения между целым и его частями (и взятая прежде всего как качество)¹⁸.

Еще раз вспомним, что рассуждая о «непередаваемом целом ритма», А. Белый писал: «при внимательном изучении стиха ритм — гармония отношений» и «весь вопрос в сочетании, в равновесии, в найденном отношении между ямбом, пиррихием и т. д., в золотом делении, в неуловимом чуть-чуть». Так вот, сверхчувствительность «божественной» пропорции как раз и позволяет математически улавливать это самое неуловимое чуть-чуть, а положение А. Белого о ритме как гармонии отношений мы уточняем и развиваем следующим образом: в русском стихе ритм есть динамически меняющееся соотношение между значениями его силлабо-тонических параметров; в реальном стихе изменяющаяся во времени степень приближенности такого соотношения к идеалу «божественной» пропорции указывает на характер ритмико-гармонического движения поэтической мысли.

Как и любой другой, ритмический процесс характеризуется двумя временными параметрами: 1) гармоничностью τ , т. е. величинами собственных значений, отражающими степень приближенности ритма к гармоническому в каждой i -й точке стиха; 2) K_s — скоростью изменения значений τ , которая указывает на степень экспрессивности ритмического движения. В рамках гармонического стиховедения операндами гармонической пропорции ритма являются: (а) величины слогового объема S текста, читаемого от его начала; (б) величины тонического объема

¹⁷ Цит. по: (Лосев, Шестаков, 1965: 69).

¹⁸ Отмечу, что ни в эстетико-философском, ни в практическом плане ничто не мешает применять те же понятия *меры* и *гармонии* к каждой из частей целого.

T того же текста. Расчеты для каждого i -го рифменного узла (2-стишия, 4-стишия и др.) ведутся по трем силлабо-тоническим параметрам стиха, а именно по общему накопленному от начала текста числу слогов S_i («целое»), числу накопленных безударных слогов B_i («большее») и числу накопленных ударных слогов T_i («меньшее»):

$$\tau_i = 0,087 / \Delta_i = 0,087 / (S_i / B_i - B_i / T_i), \quad (2)$$

где коэффициент 0,087 соответствует¹⁹ единичному уровню $\tau_0 = 1$. Для перехода от показателя гармоничности ритма τ_i к оценке его психофизиологического восприятия мы используем известный в психолингвистике закон Вебера–Фехнера, который устанавливает логарифмическую зависимость между силой внешнего воздействия и интенсивностью человеческих ощущений, возникающих в результате этих воздействий. Формула для вычисления ритмико-гармонической точности

$$PGT_i = O_i = 1 + \ln(\tau_i) \quad (3)$$

представляет собой динамическую (темпоральную) оценку ритмико-гармонического восприятия текста. Для измерения скорости изменения гармонического ритма используется относительный показатель экспрессивности ритмоощущений K_{Σ} , вычисляемый по формуле

$$K_{\Sigma}(i) = (ABS(O_i - O_{i-1}) / (x_i - x_{i-1})) / K_0, \quad (4)$$

где разность $(x_i - x_{i-1})$ — расстояние (число строк) между двумя соседними узловыми рифменными точками стиха, K_0 — средний уровень $K_{\Sigma-CP}$ для первой главы EO ($K_{\Sigma-CP} = 0,034$), принятый нами за единицу, и ABS — абсолютная величина²⁰.

Параметры PGT_i и K_{Σ} выступают, таким образом, как индикативные корреляты психофизиологического процесса восприятия стиха, а построенные на их основе графики ритмико-экспрессивной динамики повествования (ритмико-экспрессивные ореолы) дают возможность изучать естественный (темпоральный) ритмо-содержательный процесс восприятия разных по объему поэтических произведений, в том числе проводить сопоставительный анализ текстов разной строфической организации и разных стихотворных размеров. Отметим особо, что все значения

параметров РГТ и K_{Σ} являются относительными, т. е. вычисляются относительно соответствующих средних (эталонных) значений, принятых за единицу. Это означает, что для некоторого поэтического текста конкретные значения гармонии и экспрессии ритмического движения и динамика их изменения дают возможность рассматривать соотношенность ритма и смысла не в рамках абстрактных или метафизических рассуждений, а на фоне аналогичных процессов, имеющих место в первой (эталонной) главе EO .

Теперь обратимся к поэтическому материалу.

¹⁹ Подробнее см.: (Гринбаум, 2000: 57).

²⁰ Подробнее см.: (Гринбаум, 2004а: 136–156).

Часть 2

ПЕРВАЯ ГЛАВА РОМАНА ПУШКИНА В РИТМИКО-СМЫСЛОВОМ ОСВЕЩЕНИИ

2.1. Историко-литературный контекст

Пушкин приступил к написанию своего романа в 1823 г. и работал над первой главой с мая по октябрь. Первая публикация полного текста первой главы *ЕО* относится к декабрю 1824 г., но друзья поэта познакомились с ним несколько ранее — в том числе и по отрывкам, опубликованным А. А. Дельвигом в ежегодном альманахе «Северные цветы». «Пишу с упоением, — сообщал П. А. Вяземскому Пушкин в письме от 4 ноября 1823 г., — чего давно со мной не было»²¹.

Отметим еще раз, что в качестве методологической мы принимаем линию В. С. Непомнящего на изучение *ЕО* «по главам»²², т. е. на изучение романа в его ретроспективном плане, но — плане, ограниченном знаниями только лишь прочитанного материала. Это условие весьма трудно выполнить, что подтверждает и опыт смыслового анализа *ЕО* В. С. Непомнящего, но анализ рецептивной ритмико-экспрессивной динамики поэтического текста в ее соотносительности со смыслом текста требуют именно такого подхода к материалу. В этом отношении переписка Пушкина, так же как и другие высказывания современников поэта, связанные с *ЕО*, представляет особый интерес — и не только как мнения свидетелей и непосредственных (во многих случаях) творцов «золото-

го» века русской поэзии, но просто потому, что эти высказывания и содержащиеся в них оценки относятся к тому времени, когда полного текста *ЕО* еще не существовало. Появившиеся позже новые главы романа несколько изменяют наше прежнее восприятие уже прочитанных текстов, что в части ретроспективного анализа экспрессивно-гармонической составляющей стиха и его единого ритмо-смысла может внести ряд неоправданных искажений в общую картину динамического развития пушкинского романа.

Сюжет первой главы в изложении В. В. Набокова выглядит следующим образом (Набоков, 1998: 44):

Главные герои <главы> — авторское «я» (более или менее стилизованный Пушкин) и Евгений Онегин. Центр главы, ее яркий и быстро раскручивающийся стержень, заключен в двенадцати строфах (XV–XVII, XXI–XXV, XXVII–XXVIII, XXXV–XXXVI), описывающих шестнадцать часов городской жизни Онегина, двадцатичетырехлетнего денди. Историческое время — зима 1819 г., место — Санкт-Петербург, столица России. Идет восьмой год светской жизни Онегина; он все еще любит щегольски одеваться и роскошно обедать, но ему уже надоел театр, и он оставил бурные любовные наслаждения. День петербургского денди, прерываемый трижды (XVIII–XX, XXVI, XXIX–XXXIV) воспоминаниями и размышлениями Пушкина, введен между рассказом об онегинском образовании и описанием его сплина. Рассказ об образовании предваряется краткой зарисовкой, в которой изображен Онегин, отправляющийся на почтовых в дядюшкино имение (в мае 1820 г.), а за описанием сплина следует повествование о дружбе Пушкина с Онегиным и о приезде последнего в деревню, где дядя его уже умер.

Наше внимание к сюжету, событиям и эмоциональным оценкам повествования в первой главе *ЕО* будет в данной работе ограничено двумя эпизодами: первым знакомством с Онегиным (строфы I–II) и описанием «хандры» главного героя романа (строфы XXXV–XLV). Анализ других не менее важных как в содержательном, так и в эмоциональном плане фрагментов первой главы мы оставим для будущих публикаций.

2.2. Первая встреча с Онегиным

Комментарий к начальным строфам романа начнем (возможно, несколько неожиданно) с историко-литературных вопросов восприятия образа Онегина. Предпримем краткий экскурс в тот круг вопросов, которые связаны с рецептивной динамикой образа Онегина, поскольку вне данного контекста трудно представить себе, о каком ритме и каком смы-

²¹ Переписка Пушкина цитируется по: (Пушкин, 1949).

²² «Первый и главный принцип <исследования> состоял в том, что роман читался по главам; в рассмотрение включался лишь тот материал, который был к каждому данному моменту прочитан, и все сопоставления делались только ретроспективно: к анализу, скажем, шестой главы не мог быть привлечен материал седьмой или восьмой» — см.: (Непомнящий, 1999: 153).

сле мы будем говорить применительно к трем разным вариантам первой строфы романа.

2.2.1. Образ Онегина: историко-литературный аспект восприятия

Предварим этот разговор одним замечанием. Оно касается того обстоятельства, что в области историко-литературных изысканий мы иногда и с некоторым подчас изумлением наблюдаем поразительные вещи, призванные облагородить внутренний мир литературных героев, воспеть лучшие их стороны и, наоборот, умолчать о худших. В сознании русской интеллигенции и русского общества в целом образ Евгения Онегина является нам блестящий пример подобных рецептивных трансформаций.

Разные позиции критиков обнаружили, как известно, сразу же после публикации первой главы *ЕО*, а «Онегин, как художественный образ, как тип, — писал в 1907 г. Д. Н. Овсяннико-Куликовский, — был в 20-х и 30-х годах XIX в. далеко не то, чем стал он позже, и чем является для нас в настоящее время» (Овсяннико-Куликовский, 1907: 84). Достаточно назвать имена П. А. Вяземского, И. В. Киреевского, Д. В. Вeneвитинова или вспомнить переписку А. С. Пушкина с А. А. Дельвигом, А. А. Бестужевым, К. Ф. Рылевым и др., чтобы лишний раз утвердиться в той мысли, что и до В. Г. Белинского, определившего Онегина как истинного «родоначальника лишних людей», образ героя романа вызывал у современников Пушкина неоднозначные и весьма противоречивые отклики.

В целом же, в интерпретациях романа «Евгений Онегин» отчетливо прослеживаются два направления. Одно из них связано с поиском исторических, социокультурных, поведенческих соответствий романа и жизни, другое — ставит во главу угла поэтику текста. В методологическом отношении оба эти направления противостоят друг другу, но практически выступают, как правило, комбинированно, попеременно доминируя и не достигая крайних точек²³.

XIX век представлен в этом вопросе именами В. Г. Белинского, Д. И. Писарева, А. И. Герцена и Ф. М. Достоевского, а XX век — среди других Ю. Н. Тыняновым, М. М. Бахтиным, Ю. М. Лотманом, Ю. Н. Чумаковым, С. Г. Бочаровым, В. С. Непомнящим. Разоблачительный памфлет Д. И. Писарева, по мысли Ю. Н. Чумакова, способствовал, в конеч-

ном итоге, лишь возвышению романа, выполнив функцию «карнавального развенчания» шедевра (Чумаков, 1999: 232). Опираясь на фабулу романа и рассматривая героев как живых людей, В. Г. Белинский, А. И. Герцен и Ф. М. Достоевский задали в сдвоенной парадигме оценок Онегина то социально-историческое направление, которое во многом влияет и на современное восприятие романа.

В XX в. исследователи полагали героев персонажами, функциями романного сюжета, рассматривали композицию, структуру, дискурс, стилистику. Это настолько контрастировало с видением XIX века, что вполне можно было бы говорить о полной несовместимости двух подходов. Однако они не исключали, а скорее, дополняли друг друга. По отношению к *ЕО* эти два типа интерпретаций могут быть названы «тангенциальным и радиальным» (Чумаков, 1998: 37).

Вернемся, однако, к оценкам XIX века, поскольку установку В. Г. Белинского на положительное восприятие образа Онегина отстаивали позже А. И. Герцен, Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев, Ап. Григорьев и другие. «Мы помним, — писал В. Г. Белинский в 1844 г., — как горячо многие читатели изъявляли своё негодование на то, что Онегин радуется болезни своего дяди и ужасается необходимости корчить из себя опекаемого родственника, —

Вздыхать и думать про себя:
Когда же чорт возьмёт тебя!

Многие и теперь этим крайне недовольны» (Белинский, 1955: 452)²⁴.

В. Г. Белинский взял Онегина под свою защиту: мотивы поведения Евгения Онегина и его размышления, считал критик, не заслуживают обычного взгляда на героя как на «холодного, сухого и эгоиста по натуре» (Белинский, 1955: 454).

²⁴ Текст *ЕО* приводится по полному академическому изданию сочинений А. С. Пушкина: *Пушкин А. С. Евгений Онегин. Роман в стихах* // Пушкин А. С. ПСС: В 16 т. — М., Л.: 1937–1959. Т. 6. 1937. Далее в тексте нашей статьи для ссылок на том 6 академического издания использована аббревиатура «ПСС». Другие издания *ЕО* и ссылки на них таковы: 1) *Евгений Онегин*. Роман в стихах. Соч. А. Пушкина. СПб., 1825. — (*ЕО*, 1825); 2) *Евгений Онегин*. Роман в стихах. Соч. А. Пушкина. СПб., 1833. — (*ЕО*, 1833); 3) *Евгений Онегин*. Роман в стихах. Соч. А. Пушкина. 3-е изд. СПб., 1837. — (*ЕО*, 1837); 4) *Сочинения А. Пушкина*. Том первый. СПб., 1838. — (*ЕО*, 1838). Орфография и пунктуация при цитировании даются в соответствии с оригиналом.

²³ См.: (Чумаков, 1999: 232).

Работы В. Г. Белинского задали вектор для понимания пушкинского «молодого повесы» как человека «вообще не из числа обыкновенных, дюжинных людей» и, следовательно, имеющего законные основания отвергать общественные условности. А. И. Герцен писал, что в последне-кабрьскую эпоху Пушкин «нарисовал нам печальный и вполне национальный образ Онегина, “лишнего человека”» (Герцен, 1958: 158). Ф. М. Достоевский считал Онегина «скитальцем»: и в начале романа, в деревне, и позднее, когда герой «скитается в тоске по родной земле и по землям иностранным, он, как человек бесспорно умный и бесспорно искренний, еще более чувствует себя и у чужих себе самому чужим» (Достоевский, 1986: 140).

Теперь обратимся к пушкинскому тексту.

С Онегиным мы знакомимся в самом начале романа, а его начальная строфа «Мой дядя самых честных правил...» — не только самая известная и знаменитая, но и самая загадочная — в смысловом отношении. Действительно, первое, что пытается установить наше сознание при чтении этой строфы, — о ком здесь, собственно, идет речь: о дяде Онегина, который «самых честных правил» и который смертельно болен, или о самом Онегине, точнее, об эмоциональной оценке героем романа той ситуации, в которой он, Онегин, очутился.

Напомним, что современники Пушкина опирались в своих негодующих оценках именно на первые строки первой строфы романа, дающие повод обвинять Онегина в «безнравственности».

В первой главе «первые пять стихов, — писал В. В. Набоков, — заманчиво неопределенны. Полагаю, что на самом деле таков и был замысел нашего поэта: начать рассказ с неопределенности, дабы затем постепенно эту первоначальную туманность для нас прояснить» (Набоков, 1998: 103)²⁵. На парадоксальное своеобразие поэтического синтаксиса, затрудняющее восприятие первой строфы (и некоторых других строф) *ЕО*, указывал, например, Г. О. Винокур: «... вторая строка (“Когда не в шутку занемог”) представляет невозможное в книжной речи опущение подлежащего» (Винокур, 1990: 179). Чтобы смысл написанного стал более явным, следует, по мнению В. В. Набокова, после первой строки по-

²⁵ Отмечу, что В. В. Набоков в своих исследованиях опирался на второе полное издание *ЕО* (*ЕО*, 1837), в отношении первой строфы идентичное первому полному изданию романа 1833 г. (*ЕО*, 1833).

ставить двоеточие, а не запятую, как в академическом варианте текста романа (ПСС: 5). Иначе неизбежен тот «ляпсус», с которого начинается прозаический перевод И. С. Тургенева (совместно с П. Виардо) на французский язык: «Стоит ему серьезно заболеть, мой дядя исповедует самые нравственные принципы» (Набоков, 1998: 103). Набоковское же двоеточие предлагает иное прочтение: опасная болезнь дяди — это поступок поистине честного человека; это именно тот смысл, который как будто бы изначально и подразумевался Пушкиным в размышлениях Онегина²⁶.

Другой аспект тех же противоречивых интерпретаций обусловлен разными взглядами на фразу «самых честных правил»: если В. В. Набоков и Н. А. Бродский считали ее «ироническим применением к дяде стиха из басни Крылова «Осёл и мужик» (1819): “Осёл был самых честных правил”»²⁷, то, например, Ю. М. Лотман подобную трактовку считал неубедительной (Лотман, 1983: 121).

«Одним словом — или Пушкин построил первую фразу романа, мягко говоря, не совсем удачно, или мы ее неверно читаем и понимаем» (Непомнящий, 1998: 187).

Важнейшим для нашего видения проблемы является тот факт, что первое издание²⁸ первой главы *ЕО* (1825 г.) и первое посмертное издание всего романа (1838 г.) не дают «повода ни для одного из перечисленных недоумений» (Непомнящий, 1998: 186):

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог;
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог;

Здесь после слова «занемог» — точка с запятой²⁹. Это значит, что две первые строки составляют законченную фразу, содержащую определен-

²⁶ Отмечу, что замечание Г. О. Винокура относительно синтаксиса начальной строфы романа справедливо лишь для той ее редакции, в конце второй строки которой стоит знак «запятая».

²⁷ См.: (Набоков, 1998: 102; Бродский, 1950: 32).

²⁸ Второе издание первой главы вышло в 1829 г. (без изменений в первых строфах романа). — См.: (ПСС: 638).

²⁹ В издании 1838 г. в третьей строчке стоит запятая, а в четвертой — двоеточие, что в целом смысловую динамику чтения текста не меняет. — См.: (*ЕО*, 1838: 1).

ное утверждение. В этой фразе «когда» имеет смысл не времени, а условия: «...самых честных правил в том случае, когда», «в том случае, если» или просто «если» («коли»). Такое значение встречается у Пушкина на каждом шагу: «Когда б надежду я имела...», «Когда б вы знали, как ужасно...», «Когда помилует нас Бог, / Когда не буду я повешен...» и т. д.

Обратимся теперь к одному из черновых вариантов первых строк романа, где вообще не расставлены знаки препинания (ПСС: 214):

Мой дядя самых честных правил
Он лучше выдумать не мог
Он уважать себя заставил
Когда не в шутку занемог

Тут, по оценке В. С. Непомнящего, почти что взрыв восторга — «изумленного, но и иронического, по случаю в высшей степени приятного сюрприза» (Непомнящий, 1998: 186) — некоего чрезвычайно благородного и к тому же необыкновенно остроумного поступка человека, от которого, по мнению героя романа, нельзя было ожидать ничего благородного и остроумного. Иначе говоря: дядя Онегина не вообще «самых честных правил» — он оказался таким, оказался способен на достойный «уважения» поступок, и «выдумал» дядя Онегина не что-нибудь, а — «не в шутку» (т. е. смертельно) заболел.

Такая жесткость, развивал свою мысль В. С. Непомнящий, — не в правилах Пушкина, который не любил разоблачать и явственно обличать своих героев; набросав первые черновые строки в двух разных вариантах (ПСС: 213), Пушкин выбрал для белой рукописи тот, который, по утверждению В. В. Набокова, затуманивает смысл (но только ли?) и смягчает ход мысли — этот текст нам хорошо известен по академическому изданию 1937 г. (ПСС: 5):

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.

Неестественная и откровенно восторженная интонация первых двух строк, если согласиться с мнением В. С. Непомнящего, исчезла, а эмоциональная реакция героя на болезнь родственника стала более приглушенной и завуалированной.

В любом случае, в черновом варианте обнаруживаются веские основания (синтаксические и семантические) для появления точки с запятой после слова «занемог» — знака, явным образом закрепляющего определенную смысловую цепочку, а именно: мой дядя — человек самых честных правил потому, что он заболел — и сразу смертельно; только это заставило Онегина уважать дядю — и лучше (для Онегина) его дядя и выдумать не мог.

Таким образом, не только структура чернового начала, но и начало строфы из первого издания 1825 г.³⁰, т. е. реакция одного человека на возможность близкой смерти другого — «жестокости до беспощадности» (Непомнящий, 1998: 187), или, говоря словами Е. А. Баратынского, тут «правда без покрова» — и Онегин представлен в своем голом эгоизме.

Однако, повторимся, Онегин вошел в число «лишних людей» и — слишком пристальное внимание к недостаткам героя стало по меньшей мере бестактным.

Вопрос же о том, почему Пушкин не использовал в издании 1833 г. тот знак препинания (точку с запятой), который возвращает первым строкам романа синтаксическую правильность и семантическую вразумительность, весьма интересен и заслуживает продолжения разговора.

2.2.2. Образ Онегина: гармонический аспект восприятия

Итак, задачей, которую мы ставим перед собой, является поиск и анализ причин, побудивших Пушкина остановить свой выбор на одном из трех вариантов первой строфы *ЕО* и, следовательно, уточнение взглядов известных пушкинистов, далеко не бесспорных, как мы увидим, во многих своих положениях. Разделяя взгляды А. Белого по вопросу о единстве ритма и содержания стиха и понимая роль ритма как фактора «особого художественного ритмического волнения» (Бонди, 1977: 116), нам хотелось бы ответить на вопрос о том, существуют ли способы обнаружения и формального представления этого особого ритмического волнения, и если да, то какова степень их согласия с эмоционально-содержательными аспектами данного конкретного поэтического фрагмента.

Еще раз подчеркнем: чтобы иметь возможность изучать столь тонкую и неоднозначную материю, какой является чувственная сторона вос-

³⁰ В подготовке и выпуске издания 1825 г. Пушкин участия не принимал, он в это время находился в ссылке в Михайловском.

приятия поэтического текста, необходимо признать, во-первых, что ритм есть отношение, а не чередование ударных и безударных слогов (в русском стихе) и, во-вторых, отказаться от ошибочной теории, согласно которой ритм может быть представлен как нечто среднее в условной (среднестатистической) стихотворной строке. Ибо последнее аналогично средней температуре всех пациентов больницы и к реальностям поэтического текста никакого отношения не имеет. И третье условие — переход к использованию более дробной градации ударных слогов (как минимум — тернарной, включающей так называемые «полуударения»)³¹.

Прежде чем рассматривать возможности нашего метода ритмико-смыслового анализа поэтического текста применительно к первой строфе *ЕО*, обсудим некоторые весьма тонкие моменты, связанные с процессом чтения этой строфы.

Первый момент связан с необходимостью неоднократного возвращения и повторного прочтения художественного текста. Такая процедура есть следствие функционального устройства человеческого мозга, который вначале пытается понять что-либо, и лишь затем, когда познавательный интерес нашего сознания уже в значительной степени удовлетворен, т. е. вопрос «что» в дуализме «что — как» (в эстетико-философском понимании «содержание — форма») во многом уже не актуален, именно тогда сознание, освобожденное от интенсивной познавательной деятельности, получает возможность мыслить безо всякой на то причины, безо всякой для себя пользы или цели, т. е. получает возможность оценивать художественную (эстетически значимую) сторону текста (Энгельгардт, 1996: 56).

В случае первой строфы *ЕО*, как мы уже отмечали, явная потребность в многократно повторенном чтении не вызывает никакого сомнения.

Только после прочтения второй строфы первой главы приходит осознание того факта, что в первой строфе мы встречаемся с внутренним Монологом Онегина, со «смутно-дремотными обрывками его мыслей» (Набоков, 1998: 103). Более того, только после второй строфы мы понимаем, что Онегин мчится в почтовой карете, глотая пыль и немилосердно подпрыгивая на ухабах известных своим качеством российских дорог. Но тогда первую строфу следует читать несколько иначе, чем, на-

³¹ Подробнее об этих проблемах см., напр.: (Гринбаум, 2007: 13–15).

пример, вторую — медленнее, приглушеннее и отрывистее, будто бы после каждого слова встречая междометие «ой».

В практическом плане ритмико-смыслового анализа это означает, во-первых, что каждое слово первой строфы ударно, но поскольку при бормотании разность в силе произнесения полнозначных и неполнозначных слов не столь значительна, особый вес приобретает необходимость замены бинарной схемы градации ударных слогов (0–1) на тернарную (0– $\frac{1}{2}$ –1).

Второй момент связан с тем, что для текстов 1825 и 1833 гг. неизбежна разница в произнесении второй и третьей строк первой строфы — в первом случае (редакция 1825 г.) точка с запятой в конце второй строки обуславливает понижающую интонацию и, следовательно, ослабленное ударение на слове «занемог». Во втором случае (редакция 1833 г.) чтение столь же решительным образом не прерывается, интонационный контур не имеет явного спада и строка заканчивается полноударным словом. Далее, запятая во второй строке (редакция 1833 г.) процесс чтения не прерывает, он плавно захватывает третью, а затем и четвертую строки — поэтому в третьей строке на слове «Он» нет полновесного сверхсхемного ударения (спондея); в редакции 1825 г. такой полновесный спондей слышим явным образом. В черновом варианте спондеи на местоимении «Он» должны быть и во второй, и в третьей строчках первой строфы.

Излишне говорить, что формальные средства традиционного стиховедения в своих статистических подсчетах подобного рода тонкости не учитывают³². Но закон «золотого сечения» обладает таким несомненным достоинством, как сверхчувствительность, а динамический принцип «божественной» пропорции, лежащий в основе вычислений параметров РГТ (рис. 1) и K_2 (рис. 2) позволяет наглядно увидеть ритмико-смысловые особенности трех редакций первой строфы *ЕО*.

Даже самый первый взгляд на графики изменения ритмико-экспрессивных параметров пушкинского стиха (рис. 1, 2) не оставляет сомнений в том, что канонический вариант (1833 г.) много выразительнее двух других редакций той же строфы. Еще раз напомним, что этот вариант — один из двух черновых версий, выбранный А. С. Пушкиным для окончательной редакции первой главы *ЕО*.

³² В статистических подсчетах структуралистов спондеи и полуударения не участвуют и при построении «профилей ударности» не учитываются — в отличие от метода ритмико-гармонической точности.

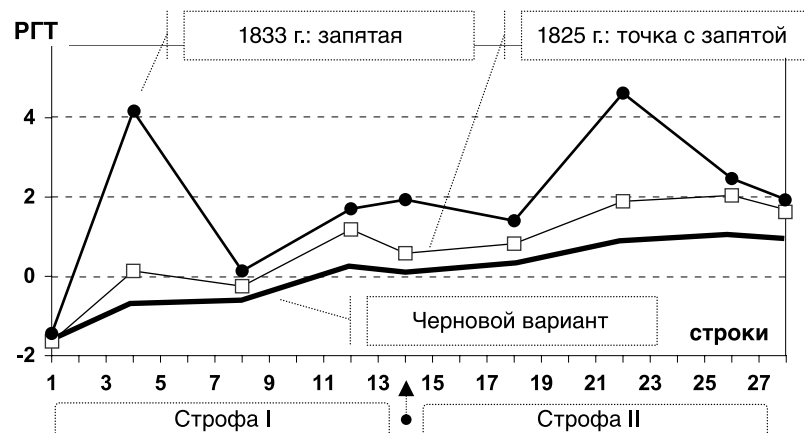


Рис. 1. Гармония ритма для трех вариантов первой строфы ЕО.

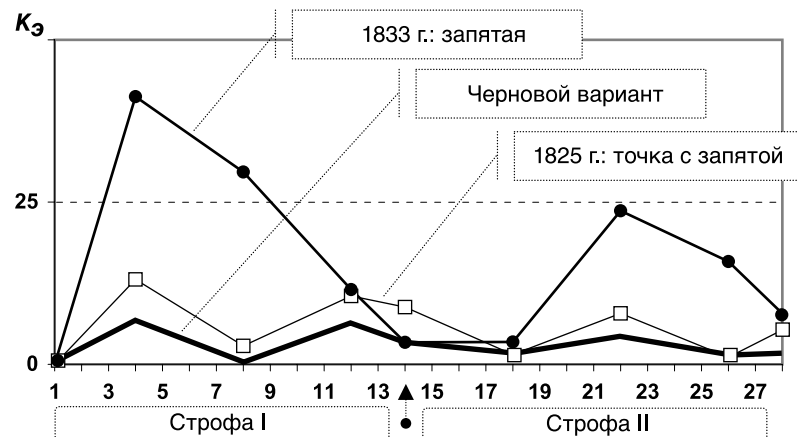


Рис. 2. Экспрессия ритма для трех вариантов первой строфы ЕО.

2.2.3. Единый ритмо-смысл начальных строф романа

Прежде чем приступить к анализу ритмо-смысла начальных строф романа, отметим, во-первых, неординарность этих первых двух строф — уже хотя бы потому, что они заключают в себе почти все основные риторико-стилистические приемы пушкинского романа:

- 1) речь персонажей — внутренний Монолог Онегина (строфа I);
- 2) речь автора — начало второй строфы;
- 3) прямое обращение автора к читателю — строфа II, строки 5–12;
- 4) «отступления» автора — строфа II, строки 13–14;
- 5) авторские оценки — строфа II, строка 1 («молодой повеса»).

Отметим, во-вторых, что сам текст этих строф как минимум дважды указывает на состояние «воодушевления»: сначала это воодушевление Онегина, связанное с безнадежным состоянием здоровья своего дяди («И лучше выдумать не мог»), а затем — воодушевление автора («Друзья Людмилы и Руслана!»), воодушевление оттого, что душа перестала «стесняться лирическим волнением» и стихи начали изливаться «наконец свободным проявлением» (стихотворение Пушкина «Осень», 1833).

Напомним еще раз слова Пушкина о сути художественного творчества: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует сердце наше». Нам предстоит не единожды возвращаться к этой мысли поэта, поскольку она для исследователя художественного (эстетически значимого) текста — наиважнейшая.

С позиций *правдоподобия чувствований* самый блеклый вариант первой строфы — черновой (см. рис. 1, 2): он не только в наименьшей степени соотносится с эмоциональным состоянием Онегина начального четверостишия, но и гасит всю последующую экспрессивность повествования, включая ощущения эмоционального подъема самого поэта.

От такого удручающего начала Пушкин отказался, видимо, очень скоро, поскольку другой вариант первой строфы, ставший каноническим, записан поэтом на обратной стороне того же листа рукописи.

Если теперь вновь обратиться и к текстам, и к нашим графикам, то становится очевидным, что перестановка двух строк и замена местоимения «Он» (черновой вариант) на «Когда» (варианты 1825 и 1833 гг.) во второй строке были следствием общего устремления поэта к гармонической ясности читаемого текста, без которой немыслимо «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Если при этом

читателю несколько сложнее разобраться в смысле написанного, то ведь он, поэтический смысл, прежде всего эмоционален, а вовсе не бездушно рационален, т. е. выводим на основании правил формальной логики.

В свете сказанного оценка В. С. Непомнящего, услышавшего в черновом варианте первой строфы «взрыв восторга», оказывается несколько преувеличенной: с позиции логической интерпретации высказываний она, может быть, и верна, но с позиции поэтики единого ритмо-смысла стихотворного текста — ошибочна.

Перейдем к анализу первой строфы в редакции 1825 г. Напомню, что в этом варианте после второй строки стоит точка с запятой (в каноническом варианте — запятая). Для данного варианта текста величина РГТ в конце первого 4-стишия едва-едва достигает нулевой отметки, а величина K_3 хоть и превышает аналогичное значение чернового текста почти в два раза, но при отрицательных значениях РГТ не может служить индикатором душевного подъема Онегина. Более того, обе эти редакции указывают на усиление положительных эмоций (воодушевления) Онегина к концу строфы (строки 12 и 14), что явно противоречит пушкинскому тексту. Ибо в конце первой строфы сквозит не онегинское воодушевление, а предчувствие досады героя от необходимости терпеливо ждать финала истории с болезнью дяди.

Та же картина и во второй строфе: еле заметный прогресс ритмической гармонии и маловыразительная экспрессия второго 4-стишия никак не коррелируют с чувствами поэта, обращенными к своему читателю. Еще раз подчеркну, что появление в конце второй строки знака «точка с запятой» к поэту никакого отношения не имеет — это, скорее всего, редакторская правка.

Однако, как мы уже отмечали, эта весьма незначительная правка сыграла значительную роль в восприятии образа Онегина читателями 20-х гг. XIX столетия (канонический вариант был опубликован лишь в 1833 г.).

Наибольшее согласие ритма и смысла присуще именно каноническому варианту начальных строф романа *ЕО*. Всплеск гармонии и экспрессии на 4-й строке первой строфы сменяется уменьшением их значений в следующем 4-стишии, что полностью соотносится с текстом: резкая смена настроения Онегина в строке «Но боже мой, какая скука...» как квинтэссенция этого фрагмента не может и не поддерживает в читателе достигнутого им ранее положительного эмоционального настроения. Следующие строки 9–14 демонстрируют снижение экспрессивности при

медленном росте гармонической составляющей ритма — свидетельство того, что смирившись с предстоящим неизбежно-безрадостным времяпрепровождением, эмоциональное состояние Онегина стабилизируется на весьма приглушенной ноте. Доминирующим чувством Онегина, как мы уже отмечали, определенно выступает здесь чувство досады.

Для читателя же подобный характер экспрессивно-ритмического движения означает замедление субъективного времени восприятия виртуальной жизни героя и, следовательно, ощущение собственных, хотя и не слишком сильных, но все же отрицательных эмоций. Подобные явления нам уже приходилось наблюдать при анализе фрагментов шестой главы *ЕО*, предшествующих сцене дуэли Онегина и Ленского³³.

Далее. В каноническом варианте новый скачок ритмико-экспрессивных параметров приходится на второе 4-стишие второй строфы: именно в пятой строке поэт восклицает «Друзья Людмилы и Руслана!», именно этой строкой Пушкин приглашает своего читателя к активному восприятию поэтического текста, к сотворчеству, делая его соучастником романного повествования: «Где, может быть, родились вы, / Или гуляли, мой читатель». Вспомним слова П. А. Флоренского: «великие произведения поэзии требуют от читателя чрезвычайных усилий и огромного сотворчества» (Флоренский, 1973: 62).

Ни черновой вариант, ни вариант 1825 г. подобной эмоциональной чувствительности не предполагают и не демонстрируют. Отмечу дополнительно, что для редакций 1825 и 1833 гг. значения параметров РГТ и K_3 в конце второй строфы практически совпадают, а для чернового варианта первой строфы они явно ниже. Данный факт вполне соответствует представленным выше доводам, разъясняющим причины выбора Пушкиным того варианта текста, который затем стал каноническим.

Именно в этих деталях кроется разгадка трех вариантов начала первой строфы романа (чернового и двух беловых редакций 1825 и 1833 гг.), которую обсуждали, но не сумели довести до заверщенного ритмико-смыслового толкования ни В. В. Набоков, ни В. С. Непомнящий.

Вспомним утверждение В. С. Непомнящего, писавшего, что Пушкин затушевывал явно эгоистическое восприятие Онегиным ситуации,

³³ См.: (Гринбаум, 2006: 46–49). О субъективном времени при восприятии стихотворного текста речь пойдет ниже в п. 3.1 по той причине, что этот весьма сложный вопрос следует обсуждать на более обширном и уже проанализированном материале.

связанной с болезнью дяди, уводя читателя от эгоизма своего героя с помощью перестановки строк из чернового варианта первой строфы. Но когда современники обрушили на поэта шквал критики, Пушкин реагировал на нее с искренним недоумением, считая ошибочными мнения о сатирическом характере своего героя. Возможно, это связано с изменением самого замысла романа и написанными к февралю 1825 г. другими главами *ЕО* (Фейнберг, 1985: 481), возможно — и с тем обстоятельством, что поэт не придавал решающего значения знакам препинания и что в его восприятии первая строфа никак не могла звучать иначе, будь-то запятая в конце строки «Когда не в шутку занемог» или точка с запятой³⁴.

Как бы то ни было, Пушкину достаточно было в издании 1833 г. восстановить свой первоначальный вариант первой строфы, изменить в ней (в сравнении с изданием 1825 г.) всего лишь один (!) знак пунктуации, чтобы (скорее неосознанно, чем осознанно) нивелировать негатив-

ные оценки характера Онегина и усилить общий положительный настрой читателей своего романа.

Не разбирая более вопросы поведения параметров РГТ и K_3 в аспекте их эмоционально-смысловой выразительности, отметим, что наши исследования наглядно демонстрируют скрытые возможности трансформации образа Онегина, которые обнаруживаются в разных вариантах начальных строк романа Пушкина и воплощаются в разных оценках его главного героя:

- 1) Онегин — циник и эгоист (черновой вариант 1-й строфы);
- 2) Онегин — циник, но вряд ли эгоист (вариант 1-й строфы 1825 г.);
- 3) Онегин — циник (вариант 1-й строфы 1833 г.).

Образ Онегина был обречен на рецептивную деформацию, впрочем, такова судьба многих литературных героев. История с текстом, пунктуацией и интерпретациями первой строфы пушкинского романа — лишь «игра судьбы», но игра весьма интересная и поучительная.

2.3. «Хандра» Онегина

Следующий этап нашей работы посвящен ритмико-смысловому анализу хорошо известного эмоционального состояния Онегина, которое поэт описал дважды (в первой и последней³⁵ главах романа) и обозначил словом «хандра».

2.3.1. «Хандра» Онегина: классический аспект анализа

Восемь строф первой главы *ЕО* (XXXV–XLV, строфы XXXIX–XLI пропущены) и шесть строф восьмой главы (XXXIII–XXXVIII) посвящены весьма близким эмоциональным состояниям Онегина, близким, но не идентичным. В первом случае автор сам назвал состояние Онегина словом «хандра», а для второго случая мы будем использовать слово «апатия (тоска любви)».

Вначале обратимся к некоторым высказываниям известных литературоведов и их комментариям по теме «хандра Онегина», делая особый упор на эмоциональные оценки исследователей пушкинского текста.

В. В. Набоков в развитие своего краткого представления основного содержания первой главы *ЕО* (см. п. 2.1) указывал, что «вереница из пяти

³⁴ Данное положение вытекает из известной просьбы Пушкина, адресованной 15 марта 1825 г. Л. С. Пушкину и П. А. Плетневу: «Ошибки правописания, зн. препинания, описки, бессмыслицы — прошу самим исправить — у меня на то глаз недостает». — (ПСС, Т. 13: 153). Кроме того, наше утверждение опирается на опыт работы известных пушкинистов-текстологов: «Корректоры прижизненных изданий (или редакторы вроде Гнедича) нередко нивелировали особенности пушкинской пунктуации. Особенно отчетливо это видно в «Кавказском пленнике»; сохранилась рукопись Пушкина, посланная им из Кишинева Гнедичу и, следовательно, ставшая единственным источником первого издания поэмы. Сравнение ее текста с печатным показывает ряд пунктуационных (и орфографических) несовпадений, вызванных, видимо, редакторской правкой Гнедича. Во втором издании Пушкин многие из этих отступлений от рукописи отменил — но не все, так как, видимо, правил текст прямо по печатному экземпляру, не сверяя с рукописью» (Бонди, 1978: 75). Другое свидетельство принадлежит перу Г. О. Винокура: «в отношении пунктуации расхождения между пушкинскими автографами и печатными изданиями иногда достигают гигантских размеров. Своевольная расстановка знаков в прижизненных изданиях сочинений Пушкина иногда делает подлинную пушкинскую пунктуацию просто неузнаваемой... Отсутствие того или иного знака препинания в рукописи не всегда можно принимать за реальное, положительное выражение интонационного или смыслового движения речи. Это может быть результатом простой недописки, *недостаточного внимания* поэта к данной стороне дела и т. п.... Имеется такой документ, как копия Льва Пушкина, сделанная им с сохранившегося автографа I главы «Евгения Онегина» и затем самим поэтом правленая. В этой копии допущено много описок и произвольно расставлены знаки препинания. Пушкин, выправивший значительную часть списка брата, всё же кое-чего не заметил (например, в *тиши* вм. в *тени* с нарушением рифмы), а на знаки препинания обратил мало внимания. Эти описки Льва Пушкина и его произвольная пунктуация проникли во все издания романа» (Винокур, 1941а: 486–487, 494).

³⁵ С уточнениями, о которых мы скажем ниже.

строф <XXXIX–XLIV> описывает онегинский сплин, < а > разрыв, оставленный пропущенными строфами XXXIX–XLI, производит впечатление долгой тоскливой зевоты. Онегин утратил интерес к светским красавицам и к куртизанкам. Он заперся нынче дома и без всякого толку пытается писать и читать...» (Набоков, 1998: 47).

Проведенный В. С. Непомнящим весьма интересный (хотя и небольшой по объему) анализ рифмующихся слов (брегет, обед, лет, цвет, балет, кабинет, котлет, побед) в строфах «дня Онегина» позволил исследователю сделать вывод о том, что «эхо брегета, возвестившего сначала обед, а потом балет, звучит на всем протяжении онегинского дня, мертвый механизм управляет всей жизнью героя» (Непомнящий, 1999: 98):

Проснется за полдень, и снова
До утра жизнь его готова,
Однообразна и пестра.
И завтра то же, что вчера.

Именно этот итог, по мысли В. С. Непомнящего, непосредственно подводит читателя к теме хандры: мерный «ход часов» повсюду сопровождает Онегина, а его погоня «за наслаждениями (“помчался”, “полетел”, “стремглав... поскакал”, “взлетел”, снова “стремглав... поскакал”) превращает жизнь в ряд механических движений, что напоминает о концепции “человека-машины” Ламетри» (Непомнящий, 1999: 97, 98).

Еще одна характерная деталь: «появление героя в театре после восторженного описания автором танца Истоминой знаменуется <в тексте XXI строфы> точкой — разрубающей строку пополам (“Всё хлопают. Онегин входит”), резко отделяющей автора от Онегина, дающей спад в жестко прозаическую тональность (“Идет меж кресел по ногам”))» (Непомнящий, 1999: 101, 102). Если теперь вспомнить слова А. Белого о том, что «лишь у плохих поэтов аллегоризируется смысл, насильственно отрываясь от ритма» (Белый, 1929: 67), то В. С. Непомнящий с очевидностью должен был бы попытаться обнаружить те особые нюансы ритмического движения, которые сопровождают этот смысловой «спад в жестко прозаическую тональность», но... Сделать этот шаг придется нам.

Интересен и вопрос, связанный с эмоциональной стороной пушкинской лексики: экспрессивно-оценочные глаголы действия были с очевидностью важны для автора, но для чего? Обсуждая этот вопрос и лишний раз отмечая тот факт, что при подготовке первой главы к печати Пуш-

кин попросил брата, «заменить стих “Звонок раздался” на “Швейцара мимо он стрелой”», В. А. Кожевников сделал вывод, на наш взгляд, не совсем верный: «эта экспрессивная лексика точно передает состояние <Онегина>. Он “и жить торопится и чувствовать спешит”» (Кожевников, 1993: 80). Такому выводу, однако, противоречит явно выверенная по часам «однообразная» жизнь петербургского денди (жизнь как ряд механических движений — В. С. Непомнящий). Думается, что причины, которые побудили Пушкина использовать экспрессивную глагольную лексику, лежат в иной плоскости. Стремительностью перемещений своего героя Пушкин дает понять, что полный сил и энергии Онегин не знает, на что эту энергию употребить, поскольку к традиционным для высшего света занятиям (развлечениям) он стал совершенно равнодушен. Чем быстрее человек двигается, тем меньше деталей он способен замечать вокруг себя: для Онегина детали жизни были скучны и поэтому лишь собственное ускоренное движение поддерживало в нем иллюзию активной жизни — и то до поры, до времени. Время это пришло, и названо оно поэтом «хандра».

Итак, «в первой главе Пушкин демонстрирует “неудачу” в создании образа “живого человека”; “неудача” словно бы заранее запланирована им, введена в художественный замысел: такой и живущий такую жизнью герой и не может быть “живым”. “Лица”, в сущности, еще нет, оно собирается из отдельных деталей внешней жизни, тем самым демонстрируя свой распад — как распадается на отдельные мертвые детали волшебство театра под взглядом Онегина, — и вот в таком процессе собирания-распада является читателю» (Непомнящий, 1999: 99). Нелишне вспомнить здесь и слова самого Пушкина из его письма П. А. Плетневу: «Эй, смотри: хандра хуже холеры, одна убивает только тело, другая убивает душу» (Пушкин, 1941: 197).

Ниже мы убедимся в том, что никакой заметной экспрессивности движения поэтической мысли в описании «хандры» Онегина не наблюдается — вопреки, повторимся, особому составу глагольной лексики стихотворного текста. Поведение ритмико-экспрессивных параметров в этом эпизоде первой главы *ЕО* наглядно демонстрирует полную аналогию ритмического движения с мерным ходом часов, исключая любые эмоциональные всплески и переживания. Именно так ритм аккомпанирует смыслу, именно так реализуется пушкинское кредо: правдоподобие чувствований...

2.3.2. «Хандра» и «апатия (тоска любви)» Онегина в ракурсе гармонического стиховедения

Мы сочли возможным провести совместный анализ двух чувственных состояний Онегина — его «хандры» и «апатии (любовой тоски)» — не только по причине их очевидной эмоциональной близости, но и для демонстрации исследовательских возможностей нашего метода. Близкие эмоциональные состояния главного героя *ЕО* с очевидностью должны порождать в читателе сходные чувства, следовательно, любой метод, претендующий на высокий исследовательский статус, должен в таких случаях давать сходные результаты. Более того, состояния «хандры» и «апатии» Онегина описаны поэтом не только в разных и крайне отдаленных друг от друга (в пространственно-временном отношении) главах романа (первой и восьмой), но и сами эти главы на семь лет разнесены по времени их написания (1823 и 1830 гг.) — суммарно все эти обстоятельства и делают весьма неординарным предстоящий анализ.

Итак, на рис. 3 и 4 показаны графики изменения параметров гармонии и экспрессии для двух эмоциональных состояний Онегина: «хандра» (глава первая, XXXV–XLV) и «апатия (тоска любви)» (глава вторая, XXXIII–XXXVIII). Здесь же приведены те строки пушкинского романа, которые соответствуют некоторым наиболее характерным точкам кривых РГТ и K_3 .

Вспомним, что основной эмоциональной оценкой фрагмента «хандры» Онегина является «механизм» движения: «И завтра то же, что вчера». Мертвый механизм управляет всей жизнью Онегина — именно этот эффект «однообразия» и отсутствия эмоциональных переживаний демонстрируют графики на рис. 3. Кривая гармонии РГТ на всем протяжении восьми строф XXXIV–XLV изменяется крайне слабо: при среднем значении РГТ = 1,57 степень колеблемости значений РГТ_i относительно среднего не превышает 0,1. Параметр экспрессивности K_3 также характеризуется самыми низкими значениями: средняя величина K_3 равна 0,4 при степени колеблемости 0,3. Показанные на рис. 3 текстовые фрагменты соответствуют почти нулевым значениям K_3 ; именно этими строчками романа Пушкин формирует в читателе представление о своем герое как о разочаровавшемся в жизни человеке: «Измены утомить успели; / Друзья и дружба надоели...»

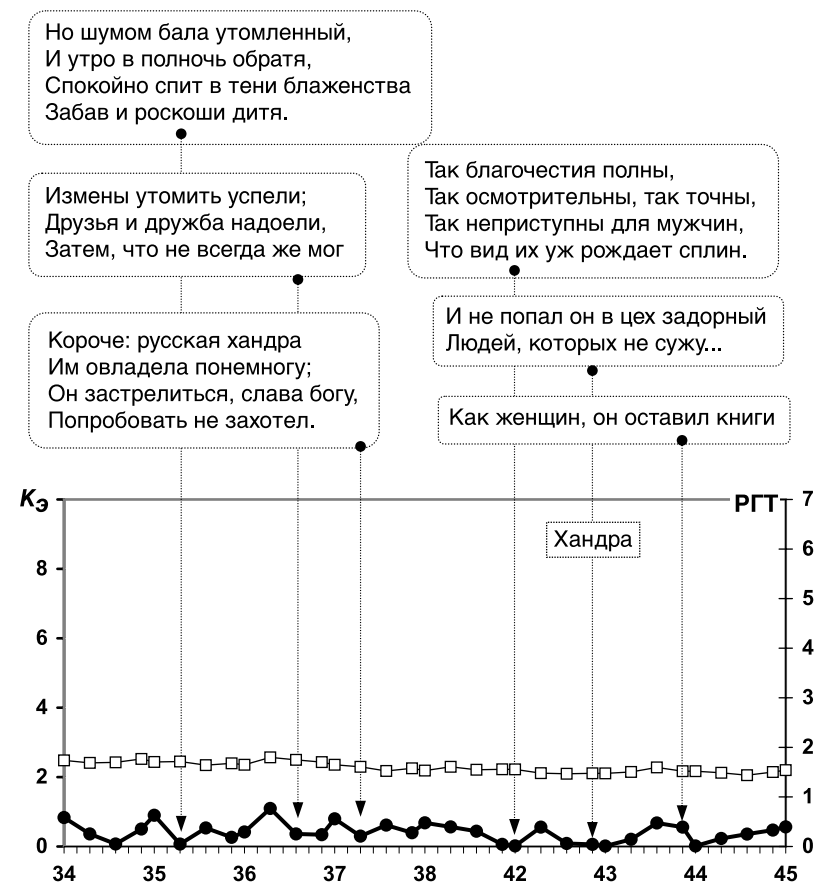


Рис. 3. Гармония и экспрессия ритма для состояния «хандра»
(тонкая кривая — РГТ; по горизонтальной оси — номера строф первой главы).

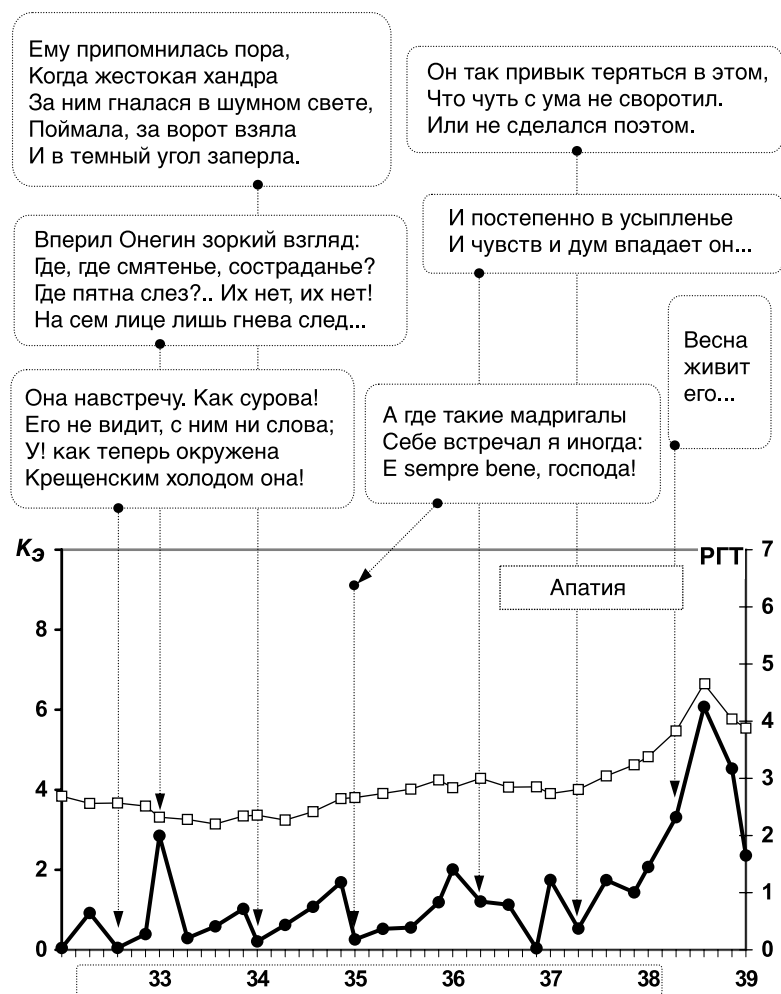


Рис. 4. Гармония и экспрессия ритма для состояния «апатия»
(тонкая кривая — РГТ; по горизонтальной оси — номера строф восьмой главы).

Еще раз взглянув на наши графики, вспомним позицию Ю. Н. Чумакова, который отмечая «навязчивое» повторение у Пушкина фраз типа «Ему наскучил света шум» или «Ничто не трогало его» и др., делает следующий вывод: «Немудрено здесь остыть чувствам» (Чумаков, 1999: 37). Конечно, речь у Ю. Н. Чумакова идет о чувствах самого Онегина. Мы же — в свете пушкинского кредо — должны и ведем речь не только о чувствах Онегина (о содержательной части пушкинского повествования), но и о читательских ощущениях, возникающих при чтении пушкинского рассказа о жизни и чувствах Онегина. В этой связи отметим, что остывшим чувствам Онегина (содержательный аспект анализа) полностью соответствует механический характер движения поэтической мысли, выявляемый с помощью пропорции «золотого сечения» (гармонический аспект анализа).

Теперь обратимся к эпизоду из восьмой главы, в котором повествуется об «одиноком зимнем прозябании Онегина» (Набоков, 1998: 64). Строфы XXXIII–XXXVIII расположены сразу за текстом Письма Онегина, а описываемое в них эмоциональное состояние главного героя романа наиболее точно, на наш взгляд, соответствует слову-понятию «апатия» (с необходимым уточнением: «тоска любви»). Пушкин, как мы помним, разворачивает повествование в такой последовательности: первое и два последующих Письма Онегина к Татьяне остаются без ответа, а их новая встреча («Она навстречу. Как сурова! / Его не видит, с ним ни слова») не оставляет Онегину шансов — и он уезжает в деревню. Далее следует «великолепное описание отшельнической жизни Онегина... Теме хандры, о которой мы помним со времен главы первой (строфы XXXVIII и LIV); теме «запереться и читать», о которой шла речь в главе первой (XLIV); и теме сочинительства, которая рассматривалась в связи с поэзией в главе первой (XLIII, 7–14), — всем этим темам первой главы сейчас придается новая жизнь, они модулируются в новой тональности...» (Набоков, 1998: 67).

Итак, прозаическая тональность «хандры» Онегина (В. С. Непомнящий) сменяется в восьмой главе новой тональностью «апатии» (В. В. Набоков) — эти высказывания интуитивно понятны и особых возражений не вызывают, но, располагаясь в красочном метафорическом пространстве аналитико-смысловых рассуждений, они не дают ответа на главный вопрос: ощущает ли эту новую тональность читатель или нет. Должен ведь ощущать — вспомним опять «правдоподобие чувствований...»

Графики кривых РГТ и K_3 (рис. 3 и 4) позволяют наглядно увидеть, как и чем отличаются ритмико-гармонические тональности повествова-

ния в эпизодах «хандры» и «апатии» Онегина. Во-первых, практически горизонтальная для «хандры» кривая гармонии (РГТ) имеет постоянную тенденцию к уменьшению своих значений, тогда как для «апатии» эта кривая снижается на протяжении XXXIV и XXXV строф, а затем начинается ее неизменный подъем, медленный и слабый вплоть до начала XXXVIII строфы, но все более явный и значительный в строфах XXXVIII и XXXIX. При этом среднее значение гармонии ритмоощущений для состояния «апатия» в 1,7 раза больше, чем для состояния «хандра» (2,68 против 1,57).

Поведение параметра экспрессивности K_3 еще более выразительно. Резкий всплеск экспрессивности в конце XXXIII строфы восьмой главы в особых комментариях не нуждается:

Где, где смятение, сострадание?
Где пятна слез?... Их нет, их нет!
На сем лице лишь гнева след...

Но далее в восьмой главе начинается крайне интересный отрезок повествования (XXXIV–XXXVI), в пределах которого наблюдаются три следующих друг за другом и постоянно увеличивающихся по амплитуде локальных максимума параметра K_3 (см. рис. 4). Важен и тот факт, что расстояние от очередного минимума до очередного максимума постоянно растет: сначала это 8 строк (XXXIV), затем 12 строк (XXXV) и, наконец, 14 строк (XXXVI). Здесь, таким образом, наблюдается волнообразное (и все более выразительное) нарастание экспрессивности ритмоощущений, хотя, казалось бы, содержательно из текста этих трех строф такой вывод сделать невозможно.

Поскольку «все познается в сравнении», мы для разгадки этого кажущегося противоречия обратимся к нашей работе 2006 г. (Гринбаум, 2006b: 31–57), в которой представлен ритмико-смысловой анализ эмоционального состояния «безнадежность» — преддуэльного состояния Ленского (ЕО, глава шестая, XXIII–XXIX). Сопоставительный анализ поведения параметров K_3 для двух эмоциональных состояний («апатии» и «безнадежности») позволит получить первый импульс к поиску ответа на заданный вопрос.

В случае «безнадежности» (рис. 5) три локальных максимума экспрессии приходятся именно на те строки текста Пушкина, в которых еще продолжает теплиться надежда на благополучный исход ссоры Онегина и Ленского:

- а) «Приди, приди: я твой супруг!» (XXII, 14);
- б) «Онегин, верно, ждет уж нас.» (XXIII, 14);
- в) «но постель / Еще Онегин не покинул...» (XXIV, 8–9).

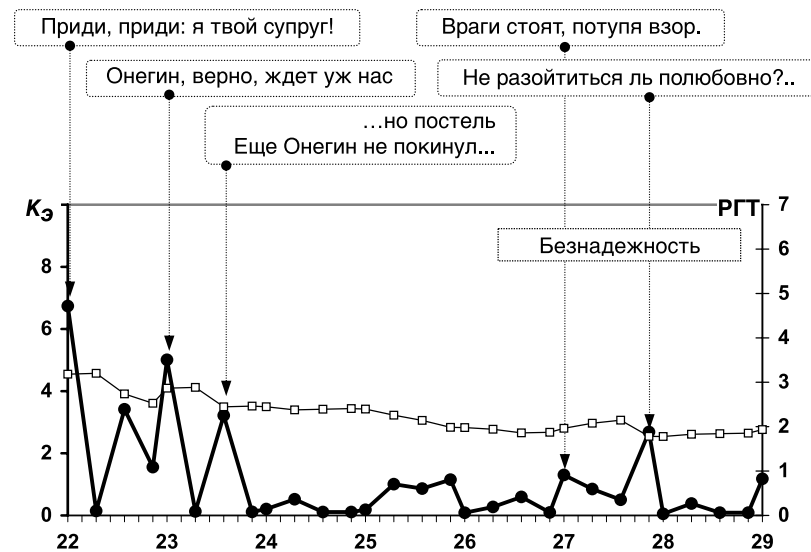


Рис. 5. Гармония и экспрессия ритма для состояния «безнадежность» (тонкая кривая — РГТ; по горизонтальной оси — номера строф шестой главы).

Но здесь и амплитуда, и расстояние между всплесками экспрессивности только уменьшаются, и поэтому каждый раз такой эмоционально-смысловой всплеск воспринимается как еще не полностью утраченная иллюзия, которая с каждым разом становится все более призрачной. Надежда на примирение Онегина и Ленского сжимается как шагренева кожа и тает на глазах.

Для состояния «апатии» (как мы только что отмечали) картина обратная: характером движения своей поэтической мысли (будто бы парусами, раскрывающимися на ветру) Пушкин не только поддерживает, но и мало-помалу усиливает в читателе надежду на онегинское пробуждение — и оно наступит в строфе XXXIX явным усилением и гармонии, и экспрессии, и смысла: «Весна живет его...» (см. рис. 4).

Второй импульс на пути к разрешению кажущегося противоречия между ритмом и содержанием строф «апатии» в восьмой главе *ЕО* дают слова В. В. Набокова: в восьмой главе «строфы XXXVI и XXXVII выделяются как нечто совершенно особенное. Сначала лексический набор может обмануть читателя, ибо кажется привычным перечнем формул, к которым нас уже приучил *ЕО*, — “мечты”, “желания”, “преданья” и соответствующие эпитеты — “тайные”, “темные” и т. д. Но очень скоро внутреннее око и внутренний слух начинают различать иные оттенки и звуки. Составляющие элементы все те же, но их сочетание порождает удивительное преобразование смысла» (Набоков, 1998: 584). Вспомним и слова Л. Н. Толстого о Пушкине: «...он довёл гармоническую правильность распределения предметов до совершенства» (Толстой, 1953: 22).

Итак, Пушкин еще только начинает рассказ о деревенской жизни Онегина, повествуя о том, какие книги читает Онегин (XXXV строфа, худшая, по мнению В. К. Кюхельбекера), и о том, как он «впадает в усыпленье» (строфы XXXVI–XXXVII, гениальнейшие, по мнению В. В. Набокова), но характером, повторимся, своего повествования поэт передает читателю надежду на то, что его герой «не своротит» с ума и сумеет справиться со своим «безумством».

Нам представляется вполне обоснованным следующий вывод: эмоциональный ореол прозаической тональности «хандры» Онегина можно сопоставить с монотонно скручивающейся и сходящей на нет пессимистической спиралью, тогда как новая тональность «апатии» ассоциируется с чуть более заметным движением по раскручивающейся спирали — из глубин «сумеречного состояния» к свету, людям, любимой.

Теперь мы на время прервем ритмико-смысловой анализ двух эмоциональных состояний Онегина и рассмотрим еще один пушкинский фрагмент — лирические строфы из первой главы *ЕО* («Я помню море пред грозою...» и др.). Затем нам предстоит обсудить один из центральных вопросов рецептивного аспекта изучения поэтических текстов — понятие субъективного времени и его использование в ритмико-эмоциональных исследованиях стиха. После этого мы вновь вернемся к нашим сюжетам, чтобы добавить к сказанному новую, ритмико-экспрессивную составляющую анализа, без которой исследование чувственной стороны восприятия стиха Пушкина рискует оказаться неполным и малоубедительным.

2.4. Волны Адриатики и «волны» стиха Пушкина

Новый сюжет наших изысканий связан со знаменитой XXXIII строфой первой главы «Я помню море пред грозою...» Толчком к размышлениям послужила работа известного литературоведа В. Ф. Маркова «О свободе в поэзии» (Марков, 1994), где речь, в частности, идет о том, что одним из видов поэтической свободы у Пушкина являются крайне выразительные переходы от одной строфы к другой, особенно интересные в первой главе *ЕО*. В этом разделе мы представим ритмико-смысловой анализ XXXIII и XXXIV строф в их сопоставлении со строфами XLIX и L, а затем расширим поэтический контекст с тем, чтобы изучить поведение ритмико-гармонических параметров в лирических строфах XLVI–L и в весьма близком им по духу стихотворении Пушкина «Кто знает край, где небо блещет» (1828 г.)

2.4.1. Лирические строфы Пушкина в первой главе романа

В первой главе *ЕО*, по мнению В. Ф. Маркова (Марков, 1994: 31), есть

«пустые», почти шаблонные строфы, где поэт отдыхает перед разбегом. Такова, например, строфа XXXII (“Дианы грудь, ланиты Флоры”) перед головокругообъемлющей «Я помню море пред грозою», после которой сам Пушкин не может опомниться и в продолжение целой строфы (XXXIV) потом что-то мямлит и бормочет, перед тем как возобновить повествование. Подобных примеров много, и они приводят на память Ломоносова, эстетика которого предусматривала в одах спады, «плохие» строфы перед взлетами. Только у Ломоносова это математический расчет, а у Пушкина — мгновенное сознание, что именно нужно делать в данный момент, поразительная свобода приспособления к выражаемому в каждый отдельный миг.

Конечно, В. Ф. Марков не первым обратил внимание на «поэтические волны» в стихах Пушкина. В свое время, например, Л. П. Гроссман отмечал, что в онегинской строфе Пушкина «текучесть, изменчивость, гибкость и звуковая впечатлительность словно созданы для передачи особых ритмических движений танца» (Гроссман, 1928: 166), В. Брюсов писал о легком и «женственном» 4-стопном ямбе пушкинской юности, в котором «каждый стих образует как бы отдельную волну» (Брюсов, 1975: 85), а В. В. Набоков говорил о «набегающих, точно волны, стихах» именно в связи с лирическими отступлениями в первой главе *ЕО* (Набоков, 1998: 198).

Нам представляется крайне интересным *увидеть* (буквально!) эти поэтические и танцевально-ритмические волны стиха, т. е., ощущая «поэтические волны», не просто согласиться с приведенными высказываниями, но и изъять осторожное брюсовское «как бы» из его фразы «как бы отдельную волну». И еще: мнение В. Ф. Маркова о том, что Пушкин в строфе XXXIV первой главы *ЕО* «что-то мямлит и бормочет», мы считаем малоубедительным — П. А. Плетнев, например, считал описание «женских ножек» восхитительным³⁶.

Итак, материалом для представленного ниже ритмико-смыслового анализа послужили два знаменитых «морских» фрагмента из первой главы *ЕО*, а именно строфы XXXIII и XXXIV (первый фрагмент) и строфы XLIX и L (второй фрагмент).

Первый фрагмент

XXXIII

- 1 Я помню море пред грозою:
- 2 Как я завидовал волнам,
- 3 Бегущим бурной чередою
- 4 С любовью лечь к ее ногам!
- 5 Как я желал тогда с волнами
- 6 Коснуться милых ног устами!
- 7 Нет, никогда средь пылких дней
- 8 Кипящей младости моей
- 9 Я не желал с таким мученьем
- 10 Лобзать уста молодых Армид,
- 11 Иль розы пламенных ланит,
- 12 Иль перси, полные томленьем;
- 13 Нет, никогда порыв страстей
- 14 Так не терзал души моей!

Второй фрагмент

XLIX

- 1 Адриатические волны,
- 2 О Брента! нет, увижу вас,
- 3 И, вдохновенья снова полный,
- 4 Услышу ваш волшебный глас!
- 5 Он свят для внуков Аполлона;
- 6 По гордой лире Альбиона
- 7 Он мне знаком, он мне родной.
- 8 Ночей Италии златой
- 9 Я негой наслажусь на воле
- 10 С венецианкою молодой,
- 11 То говорливой, то немой,
- 12 Плыва в таинственной гондоле;
- 13 С ней обретут уста мои
- 14 Язык Петрарки и любви.

³⁶ Из письма П. А. Плетнева Пушкину от 22 января 1825 г.: «Онегин твой будет карманным зеркалом петербургской молодежи. Какая прелесть! Латынь мила до уморы. Ножки восхитительны. Ночь на Неве нейдет у меня. Если ты в этой главе без всякого почти действия так летишь и скачешь, то я не умею вообразить, что выйдет после...» — (Пушкин, 1996: 133–134). Преждевременность вывода В. Ф. Маркова становится еще более очевидной, если учесть, что строфа «Я помню море пред грозою» была помещена поэтом в первую главу под номером XXXIII только тогда, когда он работал над третьей главой *ЕО* — более подробно об этом см. ниже в п. 5.3.

XXXIV

- 15 Мне памятно другое время!
- 16 В заветных иногда мечтах
- 17 Держу я счастливое стремя...
- 18 И ножку чувствую в руках;
- 19 Опять кипит воображенье,
- 20 Опять ее прикосновенье
- 21 Зажгло в увядшем сердце кровь,
- 22 Опять тоска, опять любовь!..
- 23 Но полно прославлять надменных
- 24 Болтливой лирою своей;
- 25 Они не стоят ни страстей,
- 26 Ни песен, ими вдохновенных:
- 27 Слова и взор волшебниц сих
- 28 Обманчивы... как ножки их.

L

- 15 Придет ли час моей свободы?
- 16 Пора, пора! — взываю к ней;
- 17 Брожу над морем, жду погоды,
- 18 Маню ветрила кораблей.
- 19 Под ризой бурь, с волнами споря,
- 20 По вольному распутью моря
- 21 Когда ж начну я вольный бег?
- 22 Пора покинуть скучный берег
- 23 Мне неприятной стихии,
- 24 И средь полуденных зыбей,
- 25 Под небом Африки моей,
- 26 Вдыхать о сумрачной России,
- 27 Где я страдал, где я любил,
- 28 Где сердце я похоронил.

Изначальные факты таковы: с одной стороны, строфа XXXIII, по мнению В. Ф. Маркова, «головокружительна», а строфа XXXIV — только бледная тень своей предшественницы. С другой стороны, исследователь ничего не написал о строфе XLIX, хотя, по словам В. В. Набокова, эта строфа включена в «изумительное отступление, которое зародилось еще в пене прибоя» XXXIII строфы, где «черноморские воспоминания уже тогда таили в себе смутную ностальгию по чужим краям». Ритм первых строк строфы XLIX и их инструментовка, как писал В. В. Набоков, «божественны», а в «строчном переносе вспыхивает солнечное *О Брента!* с апофеозом на последнем *та*, и следом новый взлет: нет...» (Набоков, 1998: 198).

Вопросы инструментовки лежат вне рамок нашей работы, а анализ *единого*, по словам А. Белого, *ритмо-содержания* мы представим в двух вариантах — для изолированного (сепаратного) и естественного (одна за другой) способов прочтения пушкинских строф (рис. 6, 7). Первый вариант анализа выполнен с той целью, чтобы с ритмико-гармонических позиций проверить впечатления В. Ф. Маркова, поскольку нам изначально показалось сомнительным его утверждение о «бормотании» поэта в XXXIV строфе первой главы *ЕО*.

На рис. 6 и 7 показаны изменения значений ритмико-гармонической точности стиха (РТТ) для каждой из четырех онегинских строф.

Мы начнем анализ соотношенности ритма и смысла в лирических строфах первой главы с варианта их сепаратного прочтения, поскольку

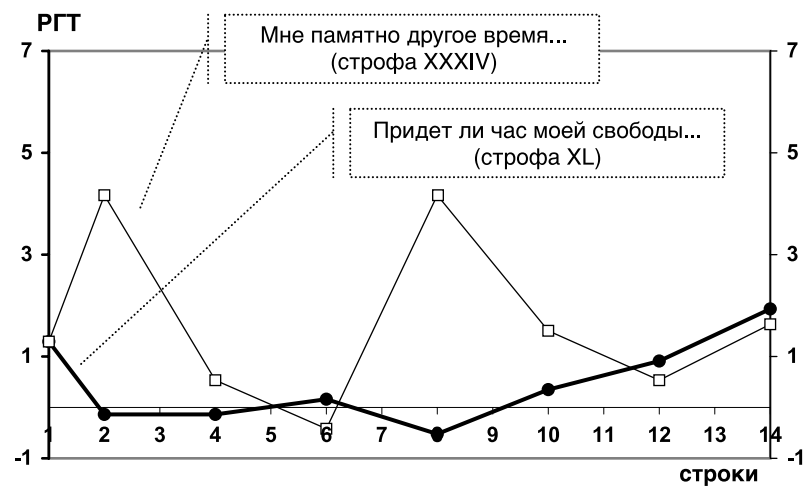
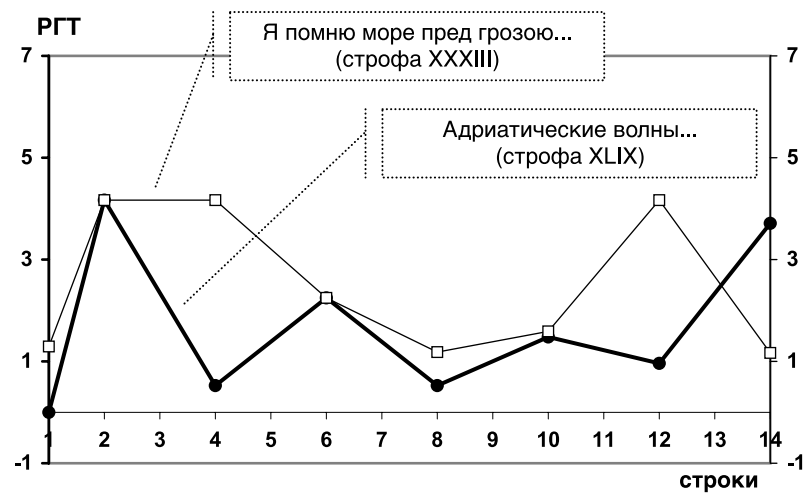


Рис. 6. Гармония ритма в лирических строфах первой главы *ЕО*
(сепаратное чтение текста).

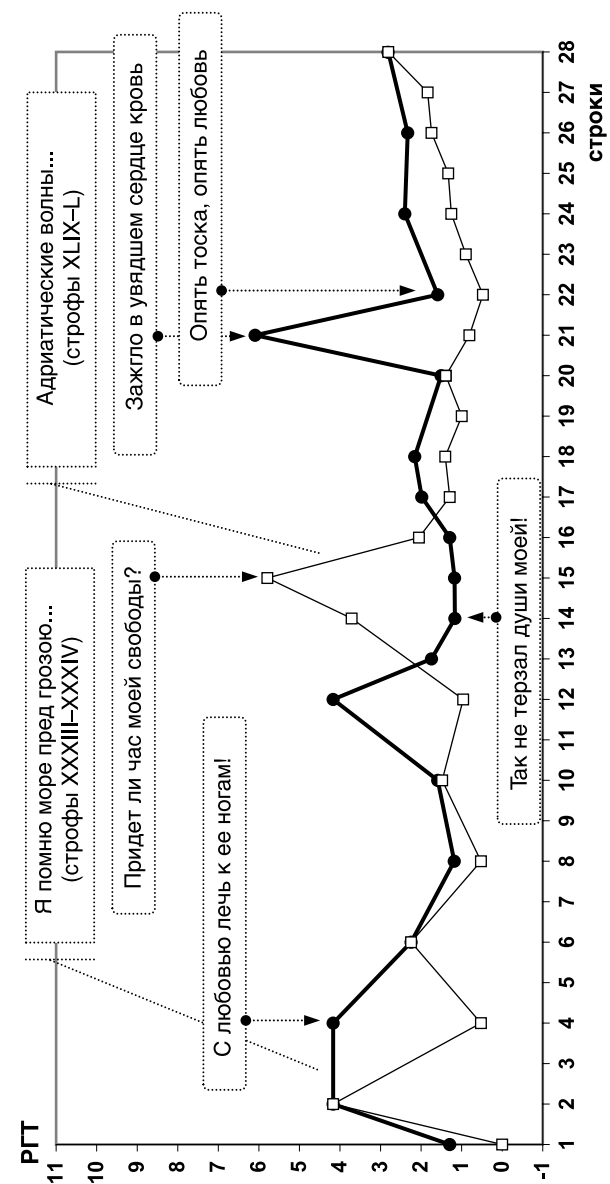


Рис. 7. Гармония ритма в лирических строфах первой главы *ЕО*
(последовательное чтение текста).

приведенные выше мнения известных литературоведов опираются более всего на эмоционально-содержательные свойства каждой строфы, и менее всего — на то окружение, в котором они находятся. В отличие от начальных строф первой главы, при изучении которых мы использовали по четыре значения параметра РГТ для каждой строфы, и ввиду особой деликатности вопроса нам потребуются более детальные сведения о поведении параметров РГТ и K_3 (по семь значений ритмико-гармонических параметров³⁷).

Анализ ритмики каждой из четырех пушкинских строф (рис. 6) в случае их сепаратного прочтения позволяет говорить о следующем.

Во-первых, строфы XXXIII и XLIX действительно «божественны», хотя и различны по своей ритмико-содержательной динамике повествования. В строфах XXXIII и XLIX взлет гармонического ритма приходится на вторые строки, но если в строфе XXXIII он продолжает удерживаться на том же уровне до конца первого 4-стишия, то в строфе XLIX величины РГТ уменьшаются (строки с 3 по 12), образуя некое подобие затухающего колебательного движения с тем, чтобы вновь взлететь почти до первоначального уровня в заключительном дистихе этой строфы. В строфе XXXIII (в сравнении со строфой XLIX, см. рис. 6) — более плавное и менее заметное угасающе-колебательное изменение значений параметра РГТ. В целом, графики изменения РГТ для строф XXXIII и XLIX наглядно демонстрируют разный, но в обоих случаях волнообразный характер движения поэтической мысли Пушкина.

Далее, в «слабой», по мнению В. Ф. Маркова, строфе XXXIV поведение кривой РГТ это мнение опровергает, и, прежде всего, в том отношении, что Пушкин в этой строфе «что-то мямлит и бормочет». Характер ритма, свойственный *бормотанию*, здесь напрочь отсутствует, а в восьмой строке этой строфы «Опять тоска, опять любовь!..» взлет кривой РГТ не менее показателен и гармоничен, чем прежде. Резкое изменение значения РГТ во второй строке строфы XXXIV («В заветных иногда мечтах») поддерживает начатый в первой строке эмоционально-стре-

³⁷ Отметим, что метод ритмико-гармонической точности (см. п. 1.4) позволяет вычислять значения РГТ и K_3 с любой степенью детализации, а в пределе — и для каждого ударного или безударного слога поэтического текста. Выбор шага квантования определяется исследователем с учетом, во-первых, целей и задач аналитической работы и во-вторых, собственных параметров (строфики, рифмы, синтаксиса и семантики) стиха.

мительный взглас («Мне памятно другое время!»), а *бормотание* при желании можно было бы разглядеть не в строфе XXXIV, а в строфе L — но только в том случае, если ограничиться одним лишь сепаратным прочтением каждой из этих по-своему удивительно гармоничных строф³⁸.

Действительно, взятые в своем неразрывном единстве пары строф (XXXIII–XXXIV и XLIX–L, второй вариант исследования) формируют две много более выразительные волнообразные линии гармонических ритмоощущений (рис. 7). Первые части графиков на рис. 7 и рис. 6, конечно же, совпадают, но анализ изменений в поведении кривых РГТ (рис. 7, строфы XXXIV и L) требует уменьшить шаг квантования величин РГТ с двух до одной строки.

Взлет кривой в конце 12-й строки строфы XXXIV соотносится с завершением искренне-звнящего порыва Пушкина, начавшегося словами «Нет, никогда средь пылких дней...» (строка 7) и поддержанного в 9-ой строке «Я не желал с таким мученьем...» После строки 12 следует спад кривой РГТ, что, безусловно, коррелирует с содержанием двух последних строк строфы XXXIII, завершающимися словами «...Так не терзал души моей!». Первые шесть строк эту ритмико-гармоническую волну плавно и самым естественным образом продолжают, и эта плавность движения кривой РГТ полностью соответствует характеру развития пушкинской мысли, поскольку пушкинские воспоминания не прерываются на границе этих строф. Однако относительно спокойное движение взрывается в седьмой строке XXXIV строфы «Зажгло в увядшем сердце кровь», но тут же успокаивается в следующей строке «Опять тоска, опять любовь!..», усиливая тем самым экспрессивность последнего эмоционального всплеска авторских воспоминаний.

Следующая строка («Но полно прославлять надменных...») словно переключает восприятие читателя с эмоционально-образного (правополушарного) на логико-понятийное (левополушарное) — мысль поэта возвращает читателя с небес на землю до лучших, скажем так, времен, или, как сказал сам поэт, «покамест вновь не занесусь». Кривая РГТ и здесь соответствует содержанию — она становится практически ровной с еле заметным всплеском в строке со словами «...лирою своей» (XXXIV, 11).

³⁸ Значения РГТ в интервале от второй и до десятой строки практически не меняются и весьма малы.

Далее. Анализ «итальянского» лирического отступления первой главы *ЕО* (строфы XLIX–L) позволяет говорить о другом характере как содержания, так и ритмо-содержания пушкинского фрагмента. Повествование, начавшееся словами «Адриатические волны...», взрывается своим экспрессивно-логическим завершением в первой строке строфы L («Придет ли час моей свободы?») — строфы уже с самой первой своей строки особо важной и значимой. Порыв Пушкина «умчаться в экзотическую свободную страну, сказочный край, баснословную Африку, — имел бы, по мнению В. В. Набокова, — единственную цель: мучительно сожалеть там о сумрачной России» (Набоков, 1998: 198). Видимо, В. В. Набоков оставляет возможность читателю своих «Комментариев» самому уяснить важнейшую для поэта деталь: не просто «Вздыхать о сумрачной России», но о той России

Где я страдал, где я любил,
Где сердце я похоронил.

Прежде чем продолжить разговор о характере ритмического движения в строфах XLIX–L, отметим интонационно-нейтральную завершенность всей длинной 7-строчной фразы, начатой еще словами «Пора покинуть скучный берег / Мне неприязненной стихии». Строфа L заканчивается точкой, из знаков препинания в этом отрывке — только запятые, надежда на «вольный бег» если здесь и присутствует, то в весьма приглушенном звучании, сильного эмоционального подъема, сопоставимого с прежним душевным порывом («Придет ли час моей свободы?») — не ощущается.

Собственно говоря, именно такую оценку подтверждает кривая РГТ для строф XLIX–L (рис. 7). После максимума в начале строфы L следует сначала резкий, а потом более плавный спад значений РГТ, достигающий своего минимума в строке «Пора покинуть вольный берег» (рис. 7, строка 22). Далее следует почти линейное и весьма медленное нарастание величин этого параметра, характеризующего, напомним, степень гармоничности читательских ритмоощущений. В конце строфы L величина РГТ становится равной РГТ = 2,8, что, однако, в два раза меньше, чем было зафиксировано в первой строке этой строфы.

Возможно, не все согласятся с нашими выводами относительно явно слышимого в конце строфы L пушкинского пессимизма. Один из аспектов подобных разночтений связан с объемом анализируемого текста и, таким образом, с динамикой чувственного восприятия стиха Пуш-

кина, и этот аспект действительно нуждается в детализации и уточнении. Для продолжения разговора мы расширим границы читаемого текста и проведем анализ не только двух следующих друг за другом строф (строф XLIX и L, как это было сделано только что), а, как минимум, пяти подряд идущих строф (с XLVI по L включительно). Именно в строфе XLVI «Кто жил и мыслил, тот не может...» Пушкин оставляет на время Онегина и начинает свое лирическое отступление, а строфа LI «Онегин был готов со мною...» вновь возвращает читателя к основной теме первой главы романа.

Вот эти вопросы и составят предмет нашего второго сюжета, точнее, часть второго сюжета.

Но прежде чем перейти к этой части сюжета, вновь вспомним о том, что эстетическое переживание воссоздается читателем не столько в процессе чтения поэтического текста, сколько в процессе многократно повторенного чтения, т. е. тогда, когда вопрос о самом содержании текста отходит на второй план. Мы уже затрагивали этот вопрос при обсуждении первой строфы романа (см. п. 2.2.2), но он не менее актуален и для нашего анализа лирических строф *ЕО*. Еще раз отметим, что сотворческое проникновение читателя в художественный (эстетически значимый) мир поэзии предполагает такое состояние человеческого сознания, которое уже освобождено от интенсивной познавательной деятельности и способно мыслить безо всякой на то причины, безо всякой для себя пользы или цели, т. е. имеет возможность *сотворить*.

Подобное свойство человеческой психики свидетельствует в пользу того, что восприятие поэтического текста, в том числе и его ритмо-восприятие способно во многом меняться, вовсе не являясь стационарной (неизменной во времени) функцией самого текста. Именно это обстоятельство является для нас тем побудительным мотивом, который требует раздвинуть границы анализируемого текста и перейти к исследованию пушкинских строф в рамках их естественного и более протяженного контекста.

2.4.2. «Адриатические волны» у Пушкина в 1823 г. и пять лет спустя

Несколько штрихов историко-литературного характера.

Вспомним, что Пушкин завершил первую главу *ЕО* в октябре 1823 г. в Одессе. Будучи в Южной ссылке уже три года, он дважды направлял

просьбу императору предоставить ему отпуск (для поездки за границу), но оба раза получал отказы. В Одессе Пушкин подумывал о побеге за границу, об этом он писал в начале 1824 г. своему брату, об этом свидетельствуют и попытки В. Ф. Вяземской найти для поэта денег и гребное судно³⁹. Литературоведы послепушкинского времени полагали и полагают, что строфы XLIX–L первой главы романа «посвящены планам побега <Пушкина> за границу» (Лотман, 1983: 172). Но согласно императорскому указанию Пушкин с лета 1824 г. вместо «Италии счастливой» вынужден жить в Михайловском, где «нет ни моря, ни голубого неба полудня, ни Итальянской оперы...»⁴⁰.

Этого, однако, рядовой читатель *ЕО* знать вовсе не обязан и только лишь само прочтение текста может дать ответ на вопрос о экспрессивно-чувственной стороне «итальянских» строф романа.

Более того, нам представляется крайне интересным сопоставить лирическое отступление (строфы XLVI–L) первой главы романа, завершающееся «итальянскими» строфами, со стихотворением Пушкина «Кто знает край, где небо блещет...», которое было написано в 1828 г., т. е. спустя пять лет после окончания работы над первой главой *ЕО*. Здесь интересны три момента. Во-первых, это стихотворение по духу своему не менее «итальянское», чем строфы из первой главы *ЕО*; во-вторых, оно по своему объему (61 строка) сопоставимо с лирическим отступлением первой главы (пять строф, 70 строк). И третье, главное — стихотворение посвящено русской красавице Людмиле, восхитительный поэтический образ которой предстает читателю на фоне прежних мечтаний поэта об «Италии счастливой» и его воспоминаний о давнем теперь уже увлечении «венетянкой молодой»⁴¹. Текст этого стихотворения приводится ниже; результаты наших аналитических наблюдений показаны на рис. 8–10.

Вначале сравним поведение кривой РГТ для строф XLIX–L первой главы *ЕО* на фоне изменения того же параметра в стихотворении «Кто знает край, где небо блещет...» (см. рис. 8). Графики РГТ на этом рисунке

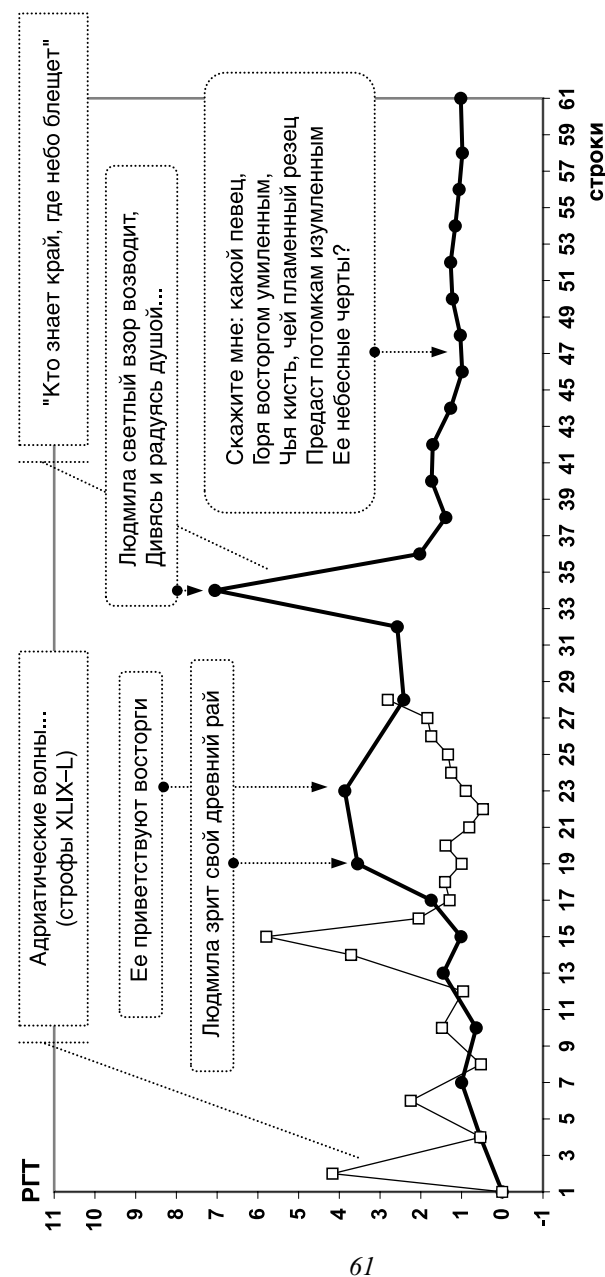


Рис. 8. Гармония ритма в лирических строфах XLIX–L и в стихотворении Пушкина «Кто знает край, где небо блещет».

³⁹ См.: (Бродский, 1950: 114).

⁴⁰ Из черновика письма Пушкина Д. М. Князевичу, декабрь 1824 г. — (Пушкин, 1926: 102).

⁴¹ По рассказам современников, красавица, изображенная в стихотворении, — это графиня Мария Александровна Мусина-Пушкина, а образ «венетянки молодой» навеян встречами Пушкина в Одессе (1823 г.) с Амалией Ризнич.

совмещены своими начальными строками, а сама панорама гармонических ритмоощущений не требует, как нам представляется, детальных пояснений. Поведение кривой РГТ для двух «итальянских» строф *ЕО* мы уже обсуждали, а выразительность той же кривой для стихотворения «Кто знает край...» видна невооруженным глазом. Плавное волнообразное нарастание значений РГТ в первой части стихотворения (строки 1–15) сменяется резким их взлетом в следующем 4-стишии, где поэт выводит на «итальянскую» сцену свою героиню — Людмилу, северную, как выяснится совсем скоро, красавицу.

Строки 20–23 поддерживают это начавшееся воодушевление, что и отражает поведение кривой РГТ: величина РГТ в конце 19 строки увеличилась в 3,5 раза по сравнению с 15-й строкой, а в конце 23-й строки — в четыре раза! Нам уже приходилось писать о способности пушкинского ритма эмоционально предвосхищать развитие событий в поэтическом тексте, и здесь подобное качество проявляет себя самым наглядным образом. Текст еще не прочитан, слова о «северной» красоте Людмилы и пленении ею «сынов Авзонии» не произнесены, а читатель уже ощущает и предвкушает нечто необычайно возвышенное.

Далее наблюдается некоторое снижение значений РГТ (рис. 8, строки 24–32) — опять, заметим, волнообразное, но лишь затем, чтобы еще сильнее взлететь в тех строках стихотворения (строки 33 и 34), где поэт (и читатель) не нарадуется душевным качествам героини: и ее «светлым взором» — зеркалом души, и ее способностью к «вдохновенным» чувствам, радостным и удивительным.

«Кто знает край, где небо блещет...», 1828

- | | |
|-----------------------------------|------------------------------------|
| 1 Кто знает край, где небо блещет | 14 На чудеса немых искусств |
| 2 Неизъяснимой синевой, | 15 В стеснение вдохновенных чувств |
| 3 Где море теплою волной | 16 Людмила светлый взор возводит, |
| 4 Вокруг развалин тихо плещет; | 17 Дивясь и радуясь душой, |
| 5 Где вечный лавр и кипарис | 18 И ничего перед собой |
| 6 На воле гордо разрослись; | 19 Себя прекрасней не находит. |
| 7 Где пел Торквато величавый; | 20 Стоит ли с важностью очей |
| 8 Где и теперь во мгле ночной | 21 Пред флорентинскою Кипридой, |
| 9 Адриатической волной | 22 Их две... и мрамор перед ней |
| 10 Повторены его октавы; | 23 Страдает, кажется, обидой. |
| 11 Где Рафаэль живописал; | 24 Мечты возвышенной полна, |
| 12 Где в наши дни резец Кановы | 25 В молчанье смотрит ли она |
| 13 Послушный мрамор оживлял, | 26 На образ нежный Форнарины |

- | | |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| 27 И Байрон, мученик суровый, | 44 Или Мадоны молодой, |
| 28 Страдал, любил и проклинал? | 45 Она задумчивой красой |
| | 46 Очаровательней картины... |
| 29 Волшебный край, волшебный край, | 47 Скажите мне: какой певец, |
| 30 Страна высоких вдохновений, | 48 Горя восторгом умиленным, |
| 31 Людмила зрит твой древний рай, | 49 Чья кисть, чей пламенный резец |
| 32 Твои пророческие сени. | 50 Предаст потомкам изумленным |
| | 51 Ее небесные черты? |
| 33 На берегу роскошных вод | 52 Где ты, ваятель безымянный |
| 34 Порою карнавалов оргий | 53 Богини вечной красоты? |
| 35 Кругом ее кипит народ; | 54 И ты, харитою венчанный, |
| 36 Ее приветствуют восторги. | 55 Ты, вдохновенный Рафаэль? |
| 37 Людмила северной красой, | 56 Забудь еврейку молодую, |
| 38 Всё вместе — томной и живой, | 57 Младенца-бога колыбель, |
| 39 Сынов Авзонии пленяет | 58 Постигни прелесть неземную, |
| 40 И поневоле увлекает | 59 Постигни радость в небесах, |
| 41 Их пестры волны за собой. | 60 Пиши Марию нам другую, |
| | 61 С другим младенцем на руках. |
| 42 На рай полуденной природы, | |
| 43 На блеск небес, на ясны воды, | |

В строке 34 зафиксирован абсолютный максимум значения РГТ = 7,1, который в четыре раза превышает среднее значение РГТ по всему стихотворению. В оставшейся части стихотворения поведение кривой РГТ (от резкого спада и длительно-ровного умиротворения) не менее точно отражает характер пушкинского повествования, поскольку автор уже представил читателю восхитительно-поэтический образ своей героини, оставляя место лишь для размышления о том, как запечатлеть и сохранить эти «небесные черты» для памяти потомков. Вспомним И. Бродского: «Стихотворение если и не молитва, то приводимо в движение тем же механизмом — молитвы»⁴².

Теперь, в соответствии с намеченным планом, прервем наш анализ с тем, чтобы рассмотреть важнейший вопрос рецептивного аспекта изучения поэтических текстов — понятие субъективного времени и его использование в ритмико-эмоциональных исследованиях поэтических текстов.

⁴² Цит. по: (Волков, 1998: 101).

Часть 3

ПСИХОПОЭТИКА

И ГАРМОНИЧЕСКОЕ СТИХОВЕДЕНИЕ

«Не свои — наши мысли заставляет поэт петь внутри нас» (А. Франс)⁴³. В этой известной фразе А. Франса особо выделим слово «наши», поскольку только в таком конкретно-рецептивном ракурсе исследовательской деятельности заложена возможность ритмико-смыслового анализа поэтического текста. Послушаем М. М. Бахтина: «Современные литературоведы (в большинстве своем структуралисты) обычно определяют имманентного произведению слушателя как всепонимающего, идеального слушателя; именно такой постулируется в произведении. Это, конечно, не “эмпирический” слушатель и не психологическое представление, образ слушателя в душе автора. Это абстрактное идеальное образование. Ему противостоит такой же абстрактный идеальный автор. При таком понимании, в сущности, идеальный слушатель является зеркальным отражением автора, дублирующим его. Он не может внести ничего своего, ничего нового в идеально понятое произведение и в идеально полный замысел автора. Он в том же времени и пространстве, что и сам автор, точнее, он, как и автор, вне времени и пространства (как и всякое абстрактное идеальное образование), поэтому он и не может быть “другим” (или чужим) для автора, не может иметь никакого “избытка”, определяемого дружескостью. Между автором и таким слушателем не может быть никакого взаимодействия, никаких активных драматических отношений, ведь это не голоса, а равные себе и друг другу *абстрактные понятия*» (Бахтин, 1979: 367–368). Динамика чувств, возникающих при чтении (слушании) поэтического текста, и есть предмет наших последующих наблюдений.

⁴³ Цит. по: (Хоромин, 1994: 347).

3.1. Субъективное время и поэтический текст

Разговор о субъективном времени требует ряда предварительных пояснений. Главным является вопрос о том, зачем исследователю привлекать к анализу поэтического текста столь сложное понятие как «субъективное время», если даже «объективное», физическое время и в научном, и в практическом плане далеко не столь очевидно и понятно, как того хотелось бы. Ответ, как ни странно, весьма прост: стихотворение есть речевая, следовательно, временная, периодически организованная форма высказывания, следовательно, если мы хотим изучать реальную природу и материю поэтической речи, то используемая для этого методология и методы анализа с неизбежностью должны соответствовать этим развертывающимся во времени процессам. Скажу сразу, что речь идет о художественном пространстве-времени, т. е. о том явлении, которое возникает у читателя не в процессе восприятия объективной действительности (природы, окружающей среды, других людей), а в процессе собственных действий, связанных с чтением (слушанием) художественных (эстетически значимых) текстов.

В ряде известных литературоведческих работ мы встречаемся с высказываниями, удивительными в своей смысловой неопределенности. Например, Ю. Н. Чумаков считает, что «время Онегина в целом линейно, и наоборот: время автора в целом циклично» (Чумаков, 1999: 37), а Ю. М. Лотман, обсуждая появление в восьмой главе (XXXVII) колоды рассыпанных по столу карт, пишет, что «отождествление сцен из романа» с такой колодой карт «уничтожает момент временного развития, движения и упования на “хороший” конец» романа (Лотман, 1983: 366–367).

Авторы, таким образом, обращаются к понятию «время» в попытке объяснить некоторые смысловые нюансы пушкинского повествования, но, используя интуитивное представление о «времени», получают в итоге лишь нечто обобщенно-туманное и маловразумительное. Действительно, даже с позиции наивного наблюдателя «время» не может быть «циклическим» — циклическим, точнее, периодическим⁴⁴ может быть движение, время же (в том мире, в котором мы живем) всегда поступательно. Точно

⁴⁴ Понятие «цикл» связано с событийностью, т. е. с регулярным повтором различных состояний некоторого объекта, тогда как «периодичность» связана с временными характеристиками движения, т. е. с повтором временных интервалов существования различных состояний некоторого объекта.

так же никакая сила в природе не может «уничтожить момент временно-го развития», поскольку развитие не может происходить вне времени.

И если даже речь у исследователей идет о субъективном времени самого Онегина (или автора *ЕО*), то и тогда, во-первых, об этом должно быть отчетливо заявлено и, во-вторых, само «время» (как показатель динамики эмоционального состояния героя) должно быть, по меньшей мере, соотносено с весьма примечательными словами Стефана Цвейга: «В жизни человека внешнее и внутреннее время лишь условно совпадают; единственно полнота переживаний служит мерилom душе; по-своему, не как равнодушный календарь, отсчитывает она изнутри череду уходящих часов» (Цвейг, 1959: 78).

Чуть позже мы покажем, что динамика изменения экспрессивности ритмоощущений, представляемая векторами параметра K_3 , не только отражает характер дления субъективного времени стиха, но и позволяет по-новому увидеть те стороны поэтического текста, которые до сих пор были отмечены лишь печатью метафорических откровений. К такого рода высказываниям можно отнести, например, слова А. Толстого: «Каж-дый писатель — конденсатор времени. То, что мы называем простран-ством или бытием, есть наше восприятие времени» (Толстой, 1989: 126). Или мнение В. Маяковского, который, размышляя о необходимых навы-ках для будущих поэтов, говорил, что «умение создавать расстояния и организовывать время (а не ямбы и хореи) должно быть внесено как ос-новное правило всякого производственного поэтического учебника» (Ма-яковский, 1998: 697). Или фразу И. Бродского о том, что «поэт постоян-но имеет дело со временем» и что «и воспоминание, и стихотворение суть формы реорганизации времени: психологически и ритмически» (Брод-ский, 2001: 175).

Последнее высказывание И. Бродского делает с очевидностью оп-равданным наш очередной шаг в расширении теоретической и методи-ческой базы гармонического стиховедения, шаг в сторону психофизио-логии восприятия художественного текста (психопэтики). Суть его та-кова: в психологической науке экспериментально доказано, что у «чело-века, испытывающего положительные эмоции, субъективное течение времени убыстряется; при отрицательных же эмоциональных пережи-ваниях наблюдается субъективное замедление времени» (Леонов, Лебе-дев, 1971: 76). Следовательно, темпоральные характеристики ритмики эмоционально разных фрагментов пушкинского текста должны не только

в той или иной степени подтверждать выводы, сделанные на основе ана-лиза лексико-синтаксических, структурных и содержательных особен-ностей эпизодов романа *ЕО*, но и напрямую соотноситься с чувственны-ми состояниями героев этих фрагментов повествования, отраженных в эмоциях читателя (слушателя) данных текстов.

Остается понять, как и каким образом ритмико-экспрессивные пара-метры стиха могут отражать эмоциональные состояния героев пушкин-ского романа, и проверить собственные предположения на практике.

Итак, вопрос о времени (физическом и психологическом) относит-ся к тому кругу философских понятий, о которых ученые спорили на протяжении многих столетий и продолжают спорить до сих пор. Анализ разных подходов и разных точек зрения на «время» как на философское понятие в нашу задачу, конечно же, не входит, но ряд высказываний, со-гласующихся с нашей гипотезой о форме и способах выражения субъек-тивного времени в поэтическом тексте, мы считаем весьма важными.

«Изучая время одновременно с пространством, — писал В. И. Вер-надский, — ход времени неизбежно будет выражаться векторами. Это не будет линейное выражение времени, как иногда говорят — это будет век-ториальное его выражение. На данной линии могут быть размечены меж-ду двумя и теми же точками несколько векторов на аналогичных им по положению в пространстве-времени направлениях» (Вернадский, 1988: 298)⁴⁵. Время, изучаемое физикой, и субъективное время человека, под-черкивал ученый, отличаются друг от друга, поскольку «бренность жиз-ни нами переживается как длительность — дление, связанное не только с умственным процессом, но и вообще с процессом жизни, отдельным словом...» Если измерение времени в физике связано с движением и «основано в конце концов на известной периодичности — возвращении предмета к прежнему положению», (напр., астрономическое время и вре-мя наших часов), то и «направление времени при таком подходе теряет-ся из рассмотрения» (Вернадский, 1988а: 296). В противоположность фи-зическому времени, субъективное время реально и однозначно, его вос-приятие основано на длении, именно такое время имеет направление и неизбежно выражается векторами.

Актуализировать эти взгляды применительно к проблемам изучения художественного текста позволяют слова П. Флоренского: «Подходя к

⁴⁵ Курсив В. И. Вернадского.

произведению художественному, я... бессознательно следуя руководящей схеме его, расправляю его внутренним ритмом. Произведение так построено, что это преобразование схемы в ритм делается само собой. Если же не делается, или пока не делается... то произведение остается непонятым. Ведь произведения, пока они не прочитаны и не осуществлены во времени, вообще для нас не стали искусством» (Флоренский, 1973: 117).

«Схема» поэтического текста, расправляемая внутренним ритмом читателя, и выступает, по нашему мнению, аналогом объективного (объективированного) психологического времени читателя, в пределах которого и возникает линейное субъективное время каждого читателя, ощущаемое им как дление и должное поэтому с неизбежностью характеризоваться разными векторами. Эта разность восприятия стиха, точнее сказать, в том числе и эта разность давно и хорошо известна стиховедам: «каждый читает стихи по своему» (Холшевников, 1996: 149), а «своеобразие ритма гораздо легче уловить, чем объяснить, потому что эстетическое восприятие еще более интуитивно, чем творчество» (Холшевников, 1991: 147).

Конкретной формой объективного времени-пространства выступает в поэтическом тексте строфа как локальная, периодически возобновляемая системно-структурная организация, налагающая своими рамками фиксированного пространства-времени определенные ограничения на сам способ движения поэтической мысли. Конечно же, строфа как эстетическая форма представляет собой именно аналог физического времени, выступающий в искусстве как «объективированное» художественное время, которое по мнению Э. Гуссерля, «с необходимостью есть то же самое, что и время, которое принадлежит ощущению и схватыванию» (Гуссерль, 1994: 76).

Субъективное время порождается ритмом как отношением между элементами движения речевого потока: «Время определяет отношение представлений в нашем внутреннем состоянии... <оно> есть форма созерцаний и не содержит ничего, кроме отношений» (Кант, 1964: 136). Природа (биологическая организация) не предоставила живым существам какого-либо иного способа воспринимать и оценивать собственное время, и для человека этот способ вовсе не является исключительным приобретением, поскольку он достался ему от своих «животных предков» и основан на «механизмах так называемого “опережающего отражения”» (Анохин, 1962: 87).

Рассматривая два аспекта поэтической речи — аспект порождения и аспект восприятия произведений искусства — мы и в том, и в другом случае сталкиваемся с двумя видами субъективного времени: поэта и читателя. Если согласиться с мнением А. Белого о том, что поэзия есть «узловая форма, связывающая время с пространством» и, в то же время, что поэзия — это «мост, перекинутый от пространства к времени» (Белый, 1994: 91), то психологическая картина заметно проясняется. Для поэта собственное субъективное время преломляется сквозь призму определенной художественной формы и фиксируется в конкретном словесном облике этой формы. Для читателя художественная форма выступает как внешняя объективированная пространственно-временная схема, расправляемая им при чтении и позволяющая именно в этом действии и только в самом процессе чтения ощущать собственное субъективное время как дление⁴⁶. «В мире господствует движение, имеющее форму познания время, а представление является моментальной фотографией этой непрерывной смены явлений, этого вечного движения» (Белый, 1994: 93).

Еще раз уточним наши позиции. Гармоническое движение в стихе формально выражается степенью приближенности ритма к «божественной» пропорции, а отклонения реального ритма от гармонического, скорость изменения этих отклонений и направление вектора этой скорости характеризуют экспрессивно-эмоциональную составляющую единого ритмо-содержания стиха. Представление о гармонии как о «единстве в многообразии»⁴⁷ и о мере как эстетически значимой форме открывает путь к ясному и конструктивному пониманию природы русского классического (пушкинского) стиха: «ритм в искусстве — в частности, стихотворный — предстает как единство в многообразии» (Холшевников, 1991: 209). В стихотворном тексте «единство» строфы предопределено ее слоговым (силлабическим) объемом⁴⁸, а «многообразие» — вариатив-

⁴⁶ Далее для большей простоты и определенности мы будем использовать термины «объективное» и «субъективное» время.

⁴⁷ См.: (Шестаков, 1973: 150–158).

⁴⁸ Силлабизм, по мнению Г. А. Шенгели, является «универсальной формой стиха... — во все времена, у всех народов, независимо от системы метрики, независимо от степени ее развития...» — (Шенгели, 1923: 89). Ср.: «Русский ямб в той форме, как он употреблялся Пушкиным, обладал одним неоспоримым свойством: силлабическим постоянством» — (Томашевский, 1929: 140).

ностью использования разных ритмических форм того или иного стихотворного размера. Гармония стиха, ощутимая прежде всего в гармонии ритма, проявляет себя в строфе стихотворного текста, которая является мерой самоограниченного саморазвития поэтической мысли. Строфа (мера поэтического текста) представляет собой отшлифованную поэтическим опытом речевую количественно-качественную конструкцию, в которой динамическое триединство «ритм — форма — содержание» обретает свою эстетически значимую материальную завершенность (Гринбаум, 2001: 10). Вспомним слова М. А. Кузмина: «... мы считаем непреложным, что творения писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники» (Кузмин, 1988: 97).

Теперь у нас есть все основания утверждать, что строфа есть мера объективного пространства-времени поэтической речи, строфа — это форма ограниченного и периодически возобновляемого системно-структурного пространства-времени, форма, предоставляющая поэту возможность использования того или иного способа словесной реализации эстетической мысли. Строфа как мера объективного художественного времени устанавливает разные, но всегда определенные пространственно-временные ограничения для развития поэтической мысли. В подтверждение этого тезиса достаточно еще вспомнить слова Г. О. Винокура о том, что Пушкин «думал строфами» своего романа, или привести мнение Н. Гумилева: «...та или иная строфа оказывает большое влияние на ход мысли поэта... даже такие простые строфы, как 4-стишие и 2-стишие, имеют свои особенности, учитываемые поэтом, хотя бы бессознательно» (Гумилев, 1990: 70).

Более того, строфа как мера объективного времени не только налагает определенные ограничения на способ словесной реализации мысли поэта, но и допускает разные варианты структурирования своего художественного пространства, т. е. допускает разную архитектурную организацию текста. Свидетельством тому могут служить, например, три варианта строф русского классического стиха, имеющие одинаковый силлабический объем, равный 42 слогам, но разный стихотворный размер и разный строчный объем строфы (4-стишия 5-стопного ямба с парной жм-рифмой, 5-стишия 4-стопного ямба с аВааВ-рифмой, 4-стишия неравностопа 6464-ямба с парной мж-рифмой). Такими стихотворениями являются, например, три произведения Пушкина «Там у леска, за ближнюю долиной...», «П. А. Осиповой» и «На холмах Грузии...» соот-

ветственно. Нелишне напомнить здесь, что в поэзии, по мнению И. Бродского, «стихотворные размеры сами по себе духовные величины и у них нет эквивалентов. Они не могут подменяться даже друг другом, тем более свободным стихом. Несоответствие размеров — это несоответствие в дыхании и в сокращениях сердечной мышцы. Несоответствие в системе рифмовки — несоответствие мозговых функций» (Бродский, 1999: 104). Те же мысли ранее высказывал и Н. Гумилев: «Непосредственно за выбором образа перед поэтом ставится вопрос о его развитии и пропорциях. То и другое определяет выбор числа строк и строфы... Каждая из строф создает особый, непохожий на другие, ход мысли» (Гумилев, 1990: 72–73).

Для читателя (повторимся) периодически организованное объективное время определено внешними архитектурными параметрами строфы — размером, числом строк, рифмой. Посредством своей архитектурной заданности строфа как мера движения поэтической мысли обладает уникальным свойством транслировать субъективное пространство-время поэта в субъективное пространство-время читателя. Трансляция эта вовсе не указывает на буквальное совпадение этих времен, но обуславливает максимальную степень их близости, заданную как силлабической, так и структурно-метрической определенностью строфы. Возможные возражения, связанные, например, с различным темпом чтения архитектурно-одинаковых строф, нивелируются тем обстоятельством, что в реальности нашего восприятия ни субъективное время поэта, данное читателю в конкретной материальной субстанции как объективное время, ни собственное субъективное время читателя друг без друга или одно вне другого не существуют, а их различие есть только способ научного анализа проблемы художественного пространства-времени. Цель подобного анализа состоит в том, чтобы рассмотреть разность (особенности) объективного и субъективного художественного времени и обосновать суть их природного единства как динамического соотношения, формально выражаемого «божественной» пропорцией ритма. Напомню, что последняя оперирует такими взаимозависимыми величинами, которые и являются коррелятами объективного и субъективного времени в стихе. Что касается астрофических стихотворных текстов и, тем более, произведений, написанных неклассическими размерами, то здесь, по нашему мнению, поиск согласия между авторским и читательским временем усложняется именно по причине все меньшей упорядоченно-

сти формы, ибо «чем строже форма, тем явственнее проступает идея» (Буало, 1957: 18).

Еще раз вспомним И. Бродского: «...поэт постоянно имеет дело со временем. Что такое стихотворение, вообще стихотворный размер? Как и любая песнь, это — реорганизованное время. Птичка поет — что это такое? Реорганизация ритма. А откуда ритм? Кто отец — или мать — ритма? Вот. И поэт все время имеет с *этим* дело!»⁴⁹

Итак, субъективное, эмоционально-содержательное время (дление) базируется на ритме, который есть имманентная и, одновременно, латентная качественно-количественная основа стиха. Это та основа, которая, с одной стороны, найдена поэтом и неявно зафиксирована им в тексте, а с другой — это та сущностная характеристика стиха, которая обнаруживается (или не обнаруживается) читателем в процессе творческого осмысления им поэтического мира автора. Это и есть тот ритм, который должен найти читатель и который для него «не задан, а загадан», ибо, по А. Белому, ритм есть то, что «надо найти» (Белый, 1929: 60).

Вопрос о выделении в стихотворном тексте счетных моментов времени требует особого разговора. В данной работе мы отметим лишь следующее. В традиционных теории и практике науки о стихе исследования ритма базируются на дистрибуции ударных и безударных слогов в строке поэтического текста, т. е. счетные моменты времени определяются по интенсивности звучания элементов звукового потока. Используемая при этом бинарная модель ударности слогов настолько далека от реальностей звучащей поэтической речи, что требует замены, как минимум, на тернарную модель. Об этом писал, например, В. М. Жирмунский⁵⁰, но практических шагов в этом направлении сделано не было. Наши исследования построены на основе тернарной модели ударности слогов⁵¹, но общим решением должен стать переход к такому фонетическому анализу поэтической речи, при котором выделение контрастных состояний речевого потока происходит с учетом совокупных (интегральных) зна-

⁴⁹ См.: (Волков, 1998: 152). Курсив автора.

⁵⁰ Бинарная модель ударности слогов представляет собой «искусственное сведение всех акцентных отношений к простейшей формуле (по аналогии с античной: долгий — краткий слоги)... и является *основным недостатком* учений о стихе» — (Жирмунский, 1975: 143).

⁵¹ Подробнее см.: (Гринбаум, 2006а: 189–193).

чений энергетических характеристик звучащей речи (длительности, интенсивности и частоты).

Чтобы завершить экскурс в область философско-феноменологических воззрений на природу поэтического времени, воспользуемся идеей М. Хайдеггера о том, что «опыт “времени” есть ближайший феноменальный аспект временности», той временности присутствия, которая создает «счет времени» и порождает «повседневно-расхожую понятность времени» (Хайдеггер, 1997: 234–235). Математическому анализу доступен исключительно только счет моментов времени (и характеристик изучаемого процесса в эти моменты времени), но сам по себе счет, взятый вне эстетической сущности ритма как отношения, оказывается бесперспективным для целей ритмико-смысловых исследований поэтических текстов.

3.2. Психопоэтика и живая природа

Оценивания или, точнее говоря, пытаясь представить себе возможности «божественной» пропорции в плане изучения суггестивных процессов, возникающих при чтении стихов, следует обратить особое внимание на ряд важных аспектов восприятия поэтического текста (и других произведений искусства в целом).

Повторим наш исходный тезис: относительное отклонение фактических показателей стихового ритма от идеальных значений «золотой пропорции» может, по нашему мнению, служить количественной характеристикой наших собственных (читательских) ритмико-гармонических ощущений. Заметим, что речь идет не только о качестве ощущений, которые мы стремимся сопоставить с количественными данными, не только о гармонии и дисгармонии, но и о возможности изучения содержания стиха и его ритма в их единстве.

Предварим дальнейшие рассуждения, во-первых, словами О. Мандельштама о том, что «...читать стихи — величайшее и труднейшее искусство» (Мандельштам, 1987: 216), и, во-вторых, тем обстоятельством, что многие поэты, в том числе и А. Белый⁵², призывали своих читателей читать и перечитывать стихи и, желательно, вслух, а не «про себя». Рас-

⁵² Вот слова А. Белого, обращенные к читателям своих произведений: «...нет — ты, читая, внутренне произнеси; прочтя — перечти, еще и еще» — (Белый, 1989: 20).

сматривая этот вопрос, будем помнить о том, что чтение «про себя» или слушание всегда сопровождается собственной внутренней речью.

Итак, по мнению Н. В. Гоголя, в чтении обнаруживается скрытая в голосе миметическая сила (от греч. *mimesis* — подражание), по-своему связанная с самим процессом раздвоения: «Сила эта сообщится всем и произведет чудо: потрясутся и те, которые не потрясались никогда от звуков поэзии». При этом «чтение это будет вовсе не крикливое, не в жару и горячке. Напротив, оно может быть даже очень спокойное...» (Гоголь, 1953: 124).

Голос традиционно выражает бытие как присутствие. Тот факт, что голос мгновенно и без следа исчезает, делает его идеальным означающим для идеи настоящего — момента между прошлым и будущим. Более того, именно через говорение человек по преимуществу и переживает настоящий момент как момент присутствия, как момент бытия.

Жак Деррида отмечал, что феноменологической сущностью говорения является то, что человек слышит себя говорящего. При этом говорение интимно связано с дыханием, без которого нет жизни: «Означающее, оживленное моим дыханием и интенцией к значению, находится в абсолютной близости ко мне самому. Живое действие, действие, дающее жизнь, оживляющее тело означающего и превращающее его в полное смысла выражение, душа языка, казалось бы, не отделяет себя от себя, от своего собственного присутствия» (Деррида, 1976: 77).

Слушание себя настолько полно вписывается в переживание настоящего, в переживание присутствия еще и потому, что — в отличие от видения себя или трогания себя — оно осуществляется без всякого посредничества и не нуждается ни в каких внешних медиаторах — в зеркале, например, или в кожном покрове.

Далее. По мнению Анри Бергсона, мозг не фиксирует воспоминаний в виде образов, но лишь сохраняет некие следы моторности, некие структуры движений: «В целом при работе мысли, так же как и при воспоминании, мозг предстает попросту ответственным за вписывание в тело движений и положений, которые разыгрывают то, что дух мыслит или то, что обстоятельства призывают его мыслить. Это то, что в ином месте я выразил, называя мозг “органом пантомимы”» (Бергсон, 1982: 74). Бергсоновское определение мозга как «органа пантомимы» по существу означает, что мозг имеет дело лишь с копиями вибраций и их записями, что в этой системе бесконечного репродуцирования колебаний мозг

может лишь отвечать за движения (вибрации) тела и не более. Согласно Бергсону, образы памяти не могут возникать из вибраций, они лишь стимулируются движениями тела и как бы возникают из их структуры.

В романе «Монт-Ориоль» Ги де Мопассан описал в чем-то сходное восприятие музыки, точнее, растворение телесности в системе музыкальных резонансов. Он писал: «Когда я слушаю любимую вещь, то первые же звуки как будто срывают с меня кожу, вся она тает, растворяется, словно и нет ее на моем теле; все мои мышцы, все нервы обнажены и беззащитны перед натиском музыки... Я воспринимаю музыку не только слухом, я ощущаю ее всем телом, и оно вибрирует при этом с ног до головы» (Мопассан, 1954: 609).

Вспомним теперь И. Канта и его понимание смеха как «живительного», «электрического» смеха, который «исторгается невольно и неожиданно» и который «есть аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто». Когда некоторое напряжение разряжается в ничто, на смену напряжению приходит расслабление, которое выражается и в телесной конвульсии. Философ настаивал на целительности таких телесных содроганий: «В самом деле, если допустить, что со всеми нашими мыслями гармонически связано и некоторое движение в органах тела, то нетрудно будет понять, каким образом указанному внезапному приведению души то к одной, то к другой точке зрения для рассмотрения своего предмета могут соответствовать сменяющиеся напряжения и расслабление упругих частей наших внутренних органов, которое передается и диафрагме (подобное тому, какое чувствуют те, кто боится щекотки); при этом легкие выталкивают воздух быстро следующими друг за другом толчками и таким образом вызывают полезное для здоровья движение; и именно оно, а не то, что происходит в душе, и есть, собственно, причина удовольствия от мысли, которая в сущности ничего не представляет» (Кант, 1966: 352–354).

Итак, факты, наблюдения и исследования многих ученых позволяют говорить о том, что части человеческого тела находятся между собой в отношениях некоторой гармонической ритмической соотнесенности, гармонического ритмического взаимодействия, отражающего общие принципы гармонии мироздания.

Однако вернемся к проблемам творчества и сотворчества.

Продолжим разговор о чтении поэтического текста той мыслью, что для исследователя, по мнению Б. М. Энгельгардта, «художественное про-

изведение много проигрывает в сравнении с тем, как оно раскрывается в акте непосредственного творческого восприятия» (Энгельгардт, 1996: 8); отсюда с очевидностью следует, что исследование ритма поэтического текста как «эстетически осознанной нормы» (Томашевский, 1929: 312) вне круга явлений, связанных с сотворчеством, для целей нашей работы попросту невозможно.

Эстетическое переживание воссоздается не столько в процессе чтения поэтического текста, сколько в процессе многократно повторенного чтения, т. е. тогда, когда вопрос о самом содержании текста отходит на второй план. Эстетика как философия искусства рассматривает процесс восприятия как двуединый динамический процесс, в котором неизбежно осуществляется «перевод одного и того же явления из состояния объекта познавательного мышления в состояние объекта мышления эстетически-значимого»⁵³. Именно тогда, когда в отношении эстетического объекта познавательный интерес нашего сознания уже в значительной степени удовлетворен, т. е. вопрос «что» в дуализме «что — как» (в эстетико-философском понимании «содержание — форма») во многом уже не актуален, именно тогда сознание, освобожденное от интенсивной познавательной деятельности, получает возможность мыслить безо всякой на то причины, безо всякой для себя пользы или цели, т. е. получает возможность сотворить.

Психофизиологические исследования предоставляют в наше распоряжение удивительные факты. Но прежде чем о них говорить, отметим, что при чтении стихотворного текста его восприятие происходит при непосредственном и одновременном участии трех органов человека: речемоторного, слухового и зрительного. Но если графическая (слова на бумаге) и звуковая (фоника) формы подлежат образно-содержательно-му осмыслению (в сознании и подсознании), то речемоторная деятельность напрямую влияет на состояние внутренних органов человека и, в первую очередь, на ритмику сердца.

Ответы на вопрос о том, как работают наше сердце и мозг, мы находим в исследованиях медиков и психофизиологов. Ритм сердца подчинен

⁵³ Цитата из неопубликованной работы Б. М. Энгельгардта «О поэтической образности» (с. 56), фрагменты которой в свое время были нам любезно предоставлены А. Б. Муратовым. Работа в составе рукописного архива Б. М. Энгельгардта хранится в Институте русской литературы РАН (Пушкинский Дом).

нен закону «золотого сечения» точно так же, как и ритмы головного мозга человека — этот закон является не только «универсальным законом художественной формы» (А. Ф. Лосев), но и математически выражает собой принцип резонансного изоморфизма — основного закона природы⁵⁴.

Многочисленные исследования показывают, что в мозгу здорового человека при различных его состояниях преобладают электрические колебания определенных частот, причем каждому состоянию мозга соответствуют свои специфические волны электрических колебаний. Изменение активации мозга происходит не непрерывно, а только дискретно, скачками, от одного уровня к другому. Каждому состоянию мозга соответствуют свои специфические волны электрических колебаний.

Состоянию покоя отвечает наиболее устойчивый α -ритм с частотами колебаний от 8 до 13 Гц. Умственной работе соответствует β -ритм с граничными частотами 14–35 Гц; наиболее медленные колебания с частотой менее 3,5 Гц характерны для Δ -ритма, который соответствует состоянию глубокого сна. Наконец при появлении ощущения неприятности или опасности в мозгу доминирует θ -ритм с частотами от 4 до 7 Гц, а эмоциональному возбуждению соответствует γ -ритм с частотой более 33 Гц.

Важнейшей характеристикой являются значения частот, соответствующие пикам спектральной мощности в пределах каждого из интервалов частот. Эти значения определяются как среднее геометрическое значение для крайних частот и делят диапазон частот любой волны мозга на высокочастотную и низкочастотную области. Отношение этих полос есть величина постоянная для данной волны, это — инвариант мозга. Такой инвариант был принят учеными за основную характеристику ритмов мозга. Исследователи⁵⁵ обнаружили, что и для

⁵⁴ В естествознании такой принцип взаимодействия, который позволяет получать максимальный эффект при минимуме затрат, называется принципом резонансного изоморфизма. Математической формулой принципа резонансного изоморфизма является закон «золотого сечения». Принцип «золотого сечения» обнаруживается в формах живых организмов (например, в форме яблока или в форме улитки), пропорциях тела и органов человека, биоритмах головного мозга, ритмах сердечной деятельности, строении плодородного слоя земли, статистике популяций, музыке, строении планетарных систем и системы Менделеева, микрокосмосе, в компонентах генного аппарата человека и животных и т. д. — См., напр.: (Стахов, 2003).

⁵⁵ См., напр.: (Коробко, 2002: 131–134).

α -ритма, и для β -ритма, и для γ -ритма инвариант мозга совпадает с коэффициентом золотого сечения $\Phi = 1,618$. Для других ритмов инварианты отличаются от величины Φ на единицу, т. е. для Δ - и θ -ритмов инварианты одинаковы и равны $2,618 = 1 + 1,618 = \Phi^2$.

Особый интерес представляют психофизиологические исследования В. Б. Слезина и открытое им четвертое функциональное состояние мозга человека, которое характеризуется медленным Δ -ритмом биотоков мозга (2–3 Гц) — такое состояние получило название «медленное бодрствование» (Слезин, 1998: 73–89).

Для нас интерес заключается скорее не в том, что этот особый Δ -ритм возникает при чтении молитвенных текстов, не только в том, что такой ритм приводит к разрушению в организме человека патологических нейронных связей, т. е. лечит в буквальном, а не только переносном смысле этого слова, но более всего в том, что чтение ритмически организованных текстов влияет на психофизиологическое состояние человеческого организма и что это ритмическое воздействие может быть реально измерено с помощью физических приборов. Отсюда следует, что такие характеристики поэтического текста, как легкость или плавность ритмического движения стиха, есть величины не только качественные, ощущаемые и субъективные, но и измеряемые, объективные, которые отражают реальные психофизиологические процессы человеческого восприятия стиха.

Позволим себе небольшое отступление, тематически связанное с исследованиями В. Б. Слезина. Не только российские, но и итальянские ученые нашли медицинское подтверждение поразительному факту, давно известному в монашеской среде: когда монахи молятся, процессы старения замедляются. Ритмически организованная речь молитвенных песнопений синхронизирует биоритмы сердца и дыхания, оздоравливает и омолаживает организм. Причем это касается не только служителей культа и не зависит от знания языка молитвы — чтение подобных текстов на древних языках (латыни и санскрите) снижает темп дыхания у добровольцев с 14 до 6 дыхательных движений в минуту. Такое дыхание медики считают более глубоким и экономичным, а поскольку легочный ритм тесно связан с сердечным, сердце начинает биться спокойнее и ровнее.

Другой факт. Длительные наблюдения американских специалистов, а так же множество их экспериментов показали связь музыки с α -ритма-

ми мозга. Не вдаваясь в подробности, скажем, что у каждого человека есть свой определённый почерк этого ритма так же как и, например, уникальные отпечатки пальцев. В человеческом мозге есть как не изменяемые ритмы (надивидуальные — групповые, этнические и социальные), так и изменяющиеся со временем α -ритмы, сохраняющие, конечно же, основы собственной индивидуальности. Так вот, открытие американских учёных заключается в том, что в случае резонанса, т. е. тогда, когда α -ритм совпадает с ритмом музыки, амплитуда электрических колебаний нейронов мозга возрастает, нейроны вырабатывают больше серотонина и чувство наслаждения усиливается. И наоборот, если α -ритм человека находится в противофазе с ритмом музыки, то у человека наступает чувство усталости и депрессии.

Пристрастия в музыке, конечно, изменяются со временем. Существует множество вариаций подобных вкусовых изменений, а сами вкусовые пристрастия добавляют новые штрихи в почерк α -ритма конкретного человека и он получает нейронную раскачку амплитуды при новых звуках любимых ритмов. Добавлю, что особый почерк α -ритма появляется после рождения человека.

Вспомним также и то, что классическая музыка — это мощнейший энергетический стимул. Растения, воспринимая звуки Чайковского, дают лучшие урожаи. Дети, растущие под музыку Римского-Корсакова и Глинки, обладают лучшей логикой и памятью. Молитвы и песнопения в церкви являются медитативной формой избавления не только от посторонних мыслей, но и от болезней и хворей.

Вспомним здесь о шаманских ритмах и об их влиянии на человека. Шаман использует ритм, который может убить человека, действуя в противофазе с α -ритмом мозга и угнетая его до предела, или наоборот, может довести человека до состояния крайней эйфории.

Во всех таких случаях проявляет себя принцип резонансного изоморфизма, математической формулой которого выступает пропорция «золотого сечения».

Теперь несколько слов о работе сердца. В спокойном состоянии соотношение между активной и пассивной фазами сердечной деятельности не только по длительности, но и по энергетическим затратам соответствует «золотой пропорции» — работа сердца в отношении временных циклов и изменения давления крови оптимизирована по одному и тому же принципу, по закону «золотой пропорции» (Цветков, 1997: 146–151).

Добавим к сказанному, что в практической медицине известны методы «стихотерапии» и методы лечебной дыхательной гимнастики. Например, один из методов лечения головной боли основан на использовании особого ритма дыхания — вдох на три счета, выдох — на два счета и задержка дыхания — тоже на три счета. Таким образом, этот метод опирается на одно из наиболее простых приближений к «золотой пропорции» (3–5–8), где «3» и «5» есть длительности активной и пассивной фаз дыхания⁵⁶, а «8» — общая длительность дыхательного периода.

Общие выводы из сказанного мы формулируем следующим образом.

Ритм стиха как резонансно-экспрессивный фактор восприятия поэтического текста, ритм, понимаемый как динамически меняющееся отношение между сущностными элементами поэтической речи, формирует в читателе смену ощущений, лежащую в основе субъективного времени виртуально проживаемой им жизни. Если на основании читаемого «мы воссоздаем образы и их смену» (Белый, 1994: 92)⁵⁷, то ритм читаемого текста проявляет себя посредством опережающего действия как эмоционально-экспрессивный предвестник будущих событий в виртуально-временном пространстве поэтического текста. Вот слова В. В. Вейдле: «... проза порой возникает из предчувствуемых интонаций и ритма будущих фраз; так едва ли не *всегда* возникают стихи» (Вейдле, 2002: 84).

Теперь вернемся к вопросу о субъективном времени, наблюдаемом в тех фрагментах романа *ЕО*, которые соотносятся с рассмотренными выше эмоциональными состояниями «хандры», «апатии» и «безнадежности».

Но прежде чем продолжить «поверять алгеброй гармонию», еще раз напомним основную идею эстетико-формального стиховедения: гармоническое движение поэтической речи формально выражается степенью приближенности ритма к «божественной» пропорции, а отклонения реального ритма от гармонического (параметр РГТ), скорость изменения этих отклонений (параметр K_3) и направление вектора этой скорости (век-

тора K_3) характеризуют экспрессивно-эмоциональную составляющую единого ритмо-смысла стиха. Анализ поведения указанных параметров с необходимостью должен сопровождаться историко-литературным комментарием, включающим мнения известных представителей стиховедческого, литературоведческого и искусствоведческого направлений гуманитарной науки.

3.3. Субъективное время в «итальянских» стихах Пушкина

Мы прервали анализ лирических строф из первой главы *ЕО* и стихотворения «Кто знает край...» на том (см. п. 2.4.2), что сопоставили поведение параметра РГТ (см. рис. 8) для этих двух фрагментов и отметили, пусть и разный, но в обоих случаях волнообразный характер его изменения.

Поведение другого параметра K_3 (экспрессивности ритмоощущений) для «итальянских» строф XLIX–L первой главы *ЕО* и стихотворения «Кто знает край...» показано на рис. 9 и 10. На последнем рисунке эти строфы из *ЕО* включены в более обширный контекст читаемого текста, т. е. фигурируют в финале пятистрофного фрагмента, начинающегося со строфы XLVI «Кто жил и мыслил, тот не может...»

Пунктиром на рис. 9 и 10 показаны векторы *дления* субъективного времени при чтении стиха, характеризующие, как мы уже отмечали, экспрессивно-эмоциональное восприятие поэтического текста.

Нам вновь нет особой необходимости подробно комментировать динамику изменения параметра K_3 для стихотворения «Кто знает край...» — три нарастающих и один ниспадающий эмоциональных гребня настолько выразительны (рис. 9), что нельзя еще раз не вспомнить эстетико-философское понятие гармонии как эстетически осознанной меры, где «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже»⁵⁸. Отметим лишь, что в 36-й строке «<Людмила> Себя прекрасней не находит» имеет место абсолютное совпадение экспрессии ритма и содержания стиха. И еще: фраза В. В. Набокова о «набегающих, точно волны, стихах» Пушкина получает здесь самое естественное графическое подтверждение, а слова В. Брюсова о том, что каждый стих Пуш-

⁵⁶ Пассивная фаза состоит из двух частей (выдоха и паузы), суммарная длительность которых равна пяти.

⁵⁷ Курсив А. Белого.

⁵⁸ См.: (Гринбаум, 2000: 14).

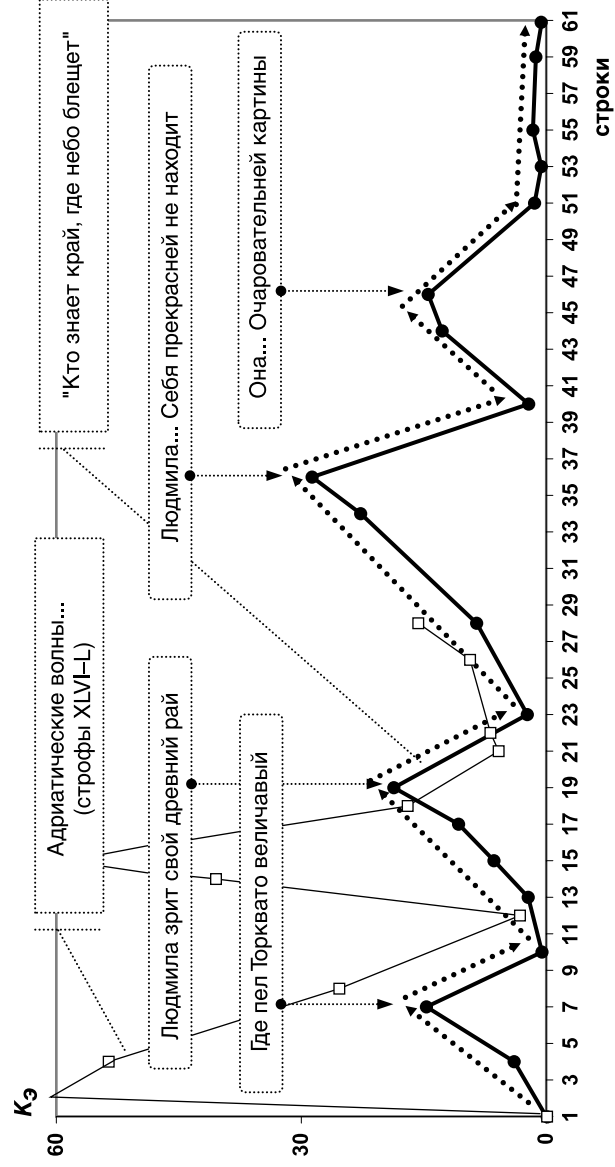


Рис. 9. Экспрессивно-смысловое течение (дление) субъективного времени в стихотворении «Кто знает край, где небо блещет».

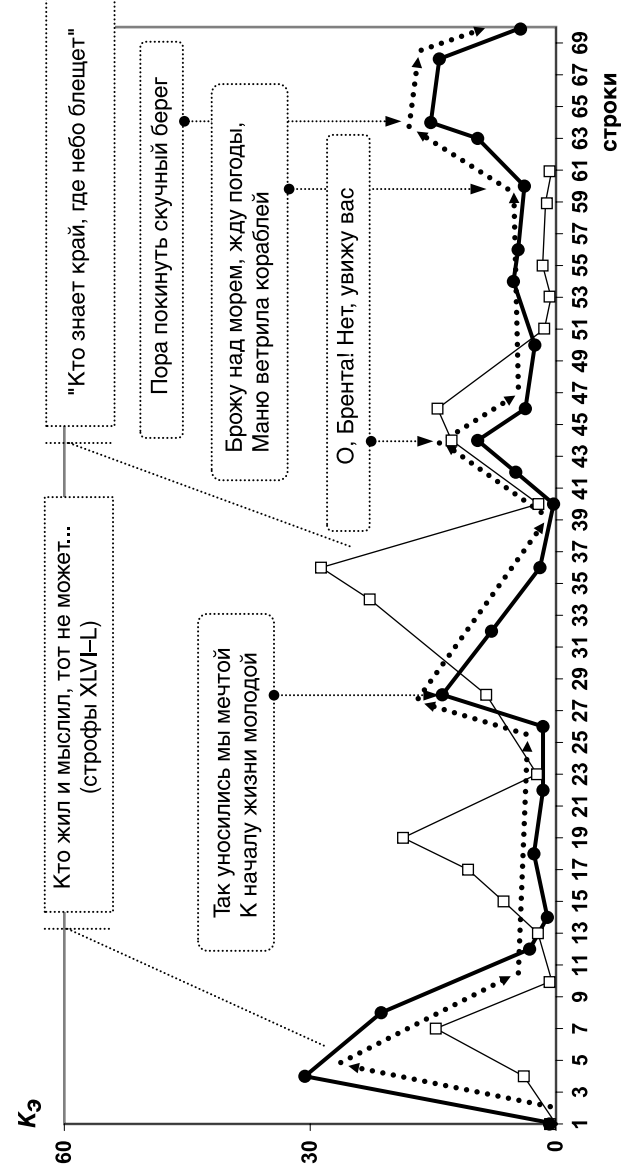


Рис. 10. Экспрессивно-смысловое течение (дление) субъективного времени в лирических строфах первой главы «Кто жил и мыслил, тот не может...» (строфы XLVI-L).

кина «образует как бы отдельную волну», теперь могут с полной уверенностью читаться без «как бы».

В заключение вернемся к тому вопросу, который был связан с эмоциональной оценкой финала «итальянских» строф первой главы *ЕО* (п. 2.4.2). Поведение кривой K_3 (рис. 10) показывает, что при чтении длинного пяти-, а не двухстрофного фрагмента явно выделяются два пика чувственной экспрессии — это строки «О, Брента! нет, увижу вас...» (точка 44) и «Пора покинуть скучный берег...» (точка 64). Между ними пролегает долгий и практически горизонтальный 20-строчный вектор, характеризующий не слишком высокую интенсивность изменения величины K_3 . После строк «Брожу над морем, жду погоды, / Маню ветрила кораблей» (точка 60) следуют четыре строки — скачок экспрессивности, затем еще четыре строки практически неизменной экспрессивности (точки 65–68), и — резкий спад на заключительном дистихе строфы L «Где я страдал, где я любил, / Где сердце я похоронил.» (точки 69 и 70).

Характер изменения векторов (формальных показателей длени субъективного времени) в финале строфы L свидетельствует о том, что надежда Пушкина «покинуть скучный берег» не оставляла поэта, но жизненные реалии эту надежду не только не усиливали, но неизменно гасили. И предчувствие не обмануло Пушкина — вместо отпуска весной 1823 г. и возможности пусть временно, но все же освободиться от тягостного и «душного азиатского заточения»⁵⁹, после отказа в июне 1824 г. удовлетворить прошение об отставке последовало личное указание императора Александра I отправить поэта в Михайловскую ссылку. Эти пессимистические настроения Пушкина как в поэтическом зеркале отразились в его «итальянских» строфах романа *ЕО*.

Итак, морские адриатические и поэтические волны, как мы имели возможность убедиться, связаны у Пушкина как природа и искусство: «гений творит как природа» (И. Кант).

⁵⁹ Из письма Пушкина А. И. Тургеневу 1 декабря 1823 г. Ранее, апреле 1823 г., Пушкин писал: «Мои надежды не сбылись: мне нынешний год нельзя будет приехать ни в Москву, ни в Петербург» (Пушкин, 1979: 49). В ноябре того же года — письмо в Петербург А. А. Дельвигу: «Правда ли, что едет к вам Россини... Умру с тоски и зависти» (Пушкин, 1996: 74).

3.4. Галерея ритмико-экспрессивных ореолов

Векторные темпоральные изменения параметра K_3 (такие, например, как мы только что обсуждали в п. 3.3) позволяют создавать графическую картину, которую мы называем ритмико-экспрессивным ореолом некоторого поэтического текста. Такая картина по своей сути является индикативным коррелятом эмоционального состояния героя (героев), описываемого автором в данном тексте. Построенная на этих принципах «картинная» галерея Пушкина на сегодняшний день включает десять ритмико-экспрессивных ореолов (рис. 11). Эту галерею мы приводим с той целью, чтобы представить читателю общую панораму сходств и различий ритмико-экспрессивных ореолов. Имея перед глазами общую картину, читателю, как нам представляется, будет легче убедиться в том, что столь чувствительная и тонкая материя как эмоции могут графически получать неожиданные и весьма выразительные интерпретации.

Ниже приведен список пушкинских текстов, которым соответствуют десять ритмико-гармонических ореолов:

- «зависть» («Моцарт и Сальери», первая сцена, первый монолог Сальери, «белый» 5-стопный ямб, 66 строк, 704 слога);
- «ненависть» («Моцарт и Сальери», первая сцена, второй монолог Сальери, «белый» 5-стопный ямб, 41 строка, 431 слог);
- «восхищение» (стихотворение А. С. Пушкина «Кто знает край, где небо блещет», астрофический 4-стопный ямб, 61 строка, 516 слогов);
- «вдохновение» (*ЕО*, 8-я глава, Муза Пушкина, строфы I–VI, 4-стопный ямб, 78 строк, 658 слогов);
- «любовь, ревность, печаль» (стихотворение А. С. Пушкина «Признание», 1826 г., астрофический 4-стопный ямб, 41 строка, 349 слогов);
- «ужас» (*ЕО*, 5-я глава, Сон Татьяны, строфы XVIII–XXI, 4-стопный ямб, 48 строк, 406 слогов);
- «страх» (*ЕО*, 5-я глава, Сон Татьяны, строфы XI–XVI, 4-стопный ямб, 74 строки, 708 слогов);
- «безнадежность» (*ЕО*, 6-я глава, Дуэль Ленского, строфы XXIII–XXIX, 4-стопный ямб, 98 строк, 826 слогов);
- «апатия (тоска любви)» (*ЕО*, 8-я глава, строфы XXXIII–XXXVIII, 4-стопный ямб, 84 строки, 708 слогов);
- «хандра» (*ЕО*, 1-я глава, строфы XXXV–ILV, 4-стопный ямб, 112 строк, 826 слогов).

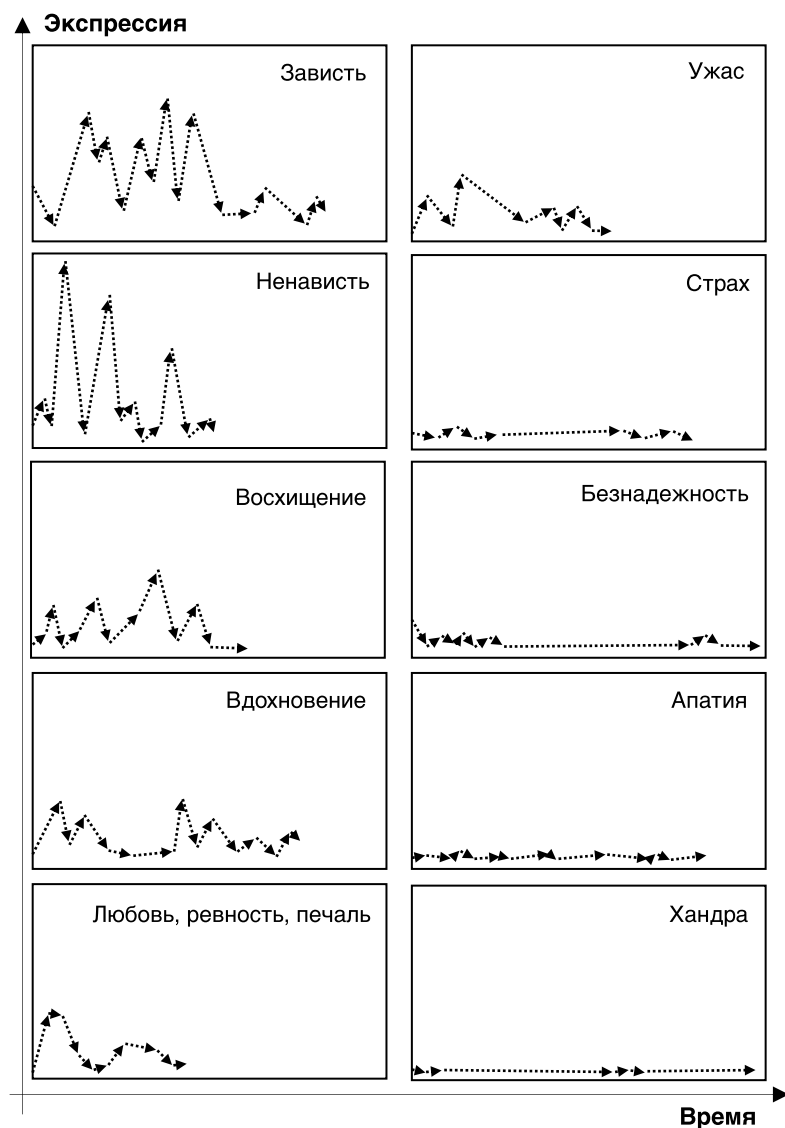


Рис. 11. Галерея ритмико-экспрессивных ореолов.

Векторные графики на рис. 11 даны в одинаковом масштабе как по вертикали (экспрессивность K_3 , шкала значений от нуля до 70), так и по горизонтали (время, измеренное объемом прочитанного текста в слогах, шкала от нуля до 830 слогов) с той целью, чтобы получить максимально ясную картину для сопоставления полученных результатов. Данные представляют и отражают процессы восприятия фрагментов пушкинских текстов при их естественном прочтении от начала (например, от начала соответствующей главы *ЕО*) и до своего логического завершения. Только в этом случае мы имеем возможность следить за изменениями эмоционально-гармонического накала повествования, сопоставляя его со смысловой динамикой развития сюжета. Как видно из рис. 11, графически наименее выразительны эмоциональные состояния «страх», «безнадёжность», «апатия» и «хандра», т. е. те психологические состояния, которые являются следствием отсутствия или подавленности внутренней мотивировки к какой-либо деятельности. Заметим, что основной в психологии классификационный принцип, разделяющий эмоции на положительные и отрицательные, не играет в нашем случае определяющего значения: экспрессия «зависти» громадна, а «хандры» — минимальна, более того, экспрессия, например, «ужаса» сопоставима с экспрессией «восхищения» и «вдохновения» (если опираться в своих выводах на средние значения параметра K_3). Это означает лишь то, что процедуры исследования психологических аспектов восприятия художественных текстов не могут базироваться на анализе поведения отдельных параметров стиха (тем более — только на средних значениях таких параметров) и требуют от исследователя разнообразных и тонких наблюдений, о чем, собственно, и пойдет речь ниже. Для иллюстрации этого положения на рис. 12 показана динамика изменения параметра ритмико-гармонической точности РГТ для двух эмоциональных состояний⁶⁰ «восхищение» и «ужас» (шкала значений РГТ от нуля до 10; шкала «время» та же, что и на рис. 11). Даже самое первое разглядывание кривых для этих эмоциональных состояний показывает, что различное поведение параметров РГТ (см. рис. 12) и K_3 (см. рис. 11) с необходимостью требует интегрального подхода к изучению проблемы соположения ритма и содержания стиха.

⁶⁰ Обсуждению и анализу эмоциональных состояний «восхищение» и «ужас» посвящены работы: (Гринбаум, 2006d; 2005a).

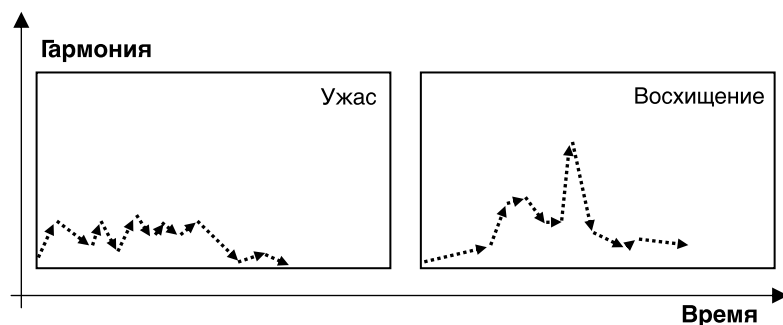


Рис. 12. Гармония ритма для эмоциональных состояний «ужас» и «восхищение».

3.5. Субъективное время в эпизодах «хандры» Онегина

Вернемся к вопросу о субъективном времени, наблюдаемом в тех фрагментах романа *ЕО*, которые соотносятся с эмоциональными состояниями «хандра» и «апатия (тоска любви)». Еще раз напомним, что субъективное время, воспринимаемое читателем как дление, представляется в виде сменяющих друг друга векторов параметра K_3 — скорости изменения величин ритмико-гармонической точности стиха. Именно в таком виде и показаны графики K_3 на рис. 11, которые позволяют заметить разность между ритмико-экспрессивными ореолами «хандры» и «апатии» Онегина. В случае «апатии» график K_3 представляет собой бугристую линию весьма малой интенсивности (среднее значение K_3 равно 1,0), тогда как векторы линии «хандры» практически горизонтальны, а среднее значение экспрессивности здесь в 2,5 раза меньше, чем для «апатии». Ниже в табл. 1 мы приведем детальные значения параметров гармонии и экспрессии для всех исследованных нами десяти ритмико-экспрессивных ореолов, а пока отметим следующее. И максимальные, и средние значения РГТ и K_3 для «хандры» не менее чем в два раза уступают тем же величинам для состояния «апатия», то же соотношение имеет место для степени разброса этих параметров относительно средних значений.

По характеру векторов K_3 состояние «хандра» значительно ближе к состоянию «безнадежности», чем к состоянию «апатии» — долгие горизонтальные векторы «хандры» и «безнадежности» указывают на отсутствие каких-либо эмоциональных переживаний: субъективное время

здесь словно бы заторможено, и читатель ничего кроме отрицательных ощущений не испытывает⁶¹. Именно такая — сведенная к нулевой отметке — экспрессивность ритма и есть прямой коррелят замирания, предельного замедления субъективного времени читателя, если последний способен сопереживать автору и его героям.

Для состояния «апатия» ситуация иная — чуть заметные, но все же различимые и регулярно возникающие всплески экспрессивности при пусть медленно, но неуклонно нарастающей гармонии явным образом воздействуют на читателя своими положительными импульсами, предвосхищая благополучный для Онегина выход из душевного кризиса. Субъективное время читателя здесь, безусловно, не галопирует, но оно и не заторможено, оно легкими экспрессивно-ритмическими импульсами то чуть ускоряется, то чуть притормаживает — чтобы резко (на фоне предыдущего дрожания) усилиться в XXXIX строфе: «Весна живет его...» Важнейшим в характере этого движения является то, что фазы торможений (см. рис. 4) слабее и короче ускорений, а снижение величин K_3 в XXXVII строфе (строки 1–12), в той гениальной строфе, в которой «постепенно в усыпление / И чувств и дум впадает он», сменяется ярким скачком экспрессии в двух последних строчках — как только Онегину привиделся «сельский дом — и у окна / Сидит она... и все она!..» (XXXVII, 13–14).

В свое время Б. В. Томашевский настойчиво пытался донести до исследователей ритмики стиха свое понимание сути аналитических изысканий: «Повторяю — ритм не продукт внешних средств выражения. Ритм предсуществовал выражению, ритм сопровождал художника в творчестве. Лишь мы, лишенные возможности познать художника иначе, как воспринимая чувственные формы его созданий, мы принуждены по внешним признакам, в эксперименте, восстанавливать первоначальное ритмоощущение творца. Но глубоко ошибаются те, кто принимает этот процесс восстановления при восприятии за процесс создания ритма и полагает, что ритм механически рождается из внешних форм поэтического произведения» (Томашевский, 1929: 76).

По нашему мнению, выявленные на основе «божественной» пропорции ритмико-экспрессивные ореолы «хандры», «апатии» и других эмоциональных состояний и есть видимый (а не только интуитивно ощущаемый) способ суггестивного воздействия на читателя поэтических тек-

⁶¹ Анализ эмоционального состояния «безнадежность» см.: (Гринбаум, 2006).

стов Пушкина. «Правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» реализуется не только в словах и их сочетаниях, которые порождают «удивительные преобразования смысла» (В. В. Набоков), оно заложено в самом характере движения поэтической мысли, том уникальном (для каждого поэтического фрагмента) характере движения, которому подчинен и сам выбор слов, и способ их взаимного расположения в стихе.

Для продолжения разговора о взаимодействии ритма и смысла в пушкинских текстах нам потребуется ввести в исследовательский оборот новые, *интегральные* параметры стиха.

3.6. Интегральные характеристики ритмико-экспрессивных ореолов

3.6.1. Общие положения

Временные характеристики, графически представленные, например, на рис. 1–5, являются основными показателями ритмического движения поэтического текста. Они позволяют анализировать эмоционально-смысловые процессы восприятия стиха в процессе его развертывания от начала текста к его завершению. Другими возможностями, дополнительными к темпоральным, выступают интегральные параметры движения, характеризующие некоторый процесс посредством его средних значений. Интегральные характеристики динамических процессов широко используются в самых разных областях знаний, например, в медицине, где давление или пульс человека (показатели здоровья) определяются как средние величины для определенного временного интервала измерений. При аккуратном и вдумчивом подходе к использованию подобных параметров исследователь получает дополнительные возможности для описания и анализа динамических процессов⁶².

Применительно к экспрессивно-гармонической динамике ритма мы уже использовали следующие интегральные параметры стиха: 1) средние для некоторого текста значения ритмико-гармонической точности РГТ O_{CP} (наряду с максимальным значением O_{MAX}); 2) средние значения

⁶² Особую значимость в этом плане представляют для стиховедов работы Г. Я. Мартыненко, связанные с изучением ритмико-смысловой динамики сонетных текстов — см., напр.: (Мартыненко, 2004).

экспрессивности ритмоощущений $K_{Э-CP}$ (наряду с максимальным значением $K_{Э-MAX}$) для того же текста.

Дополним характеристики восприятия ритмики стиха новыми параметрами, указывающими на степень уравнищенности (устойчивости) ритмического движения в аспекте его гармоничности и экспрессивности. Использование такого расширенного перечня изучаемых параметров как совокупного (обобщенного) индикатора процесса восприятия стиха позволяет, не вступая в противоречие с самой природой поэтического текста, устанавливать крайне любопытные аналогии с данными когнитивной науки (в т. ч. психолингвистики и психофизиологии).

Введем в рассмотрение следующие параметры:

1) импульсивность гармонического ритма IMP — колеблемость (размах) величин РГТ O_i относительно среднего значения O_{CP} (стандартное отклонение);

2) нестабильность ритмоощущений NS — колеблемость (размах) величин $K_{Э}$ относительно среднего значения $K_{Э-CP}$ (стандартное отклонение);

3) индекс ритмико-чувственной активности IND.

Первые два параметра позволяют оценить степень вариативности (изменчивости, разброса) ритмического движения в стихе с использованием стандартных средств математической статистики, а третий параметр (индекс ритмико-чувственной активности IND) является, на наш взгляд, результирующим интегральным параметром ритмики стиха. Параметры IMP и NS поэтического текста, связанные с устойчивостью ритмики стиха, позволяют ввести в исследовательский оборот новое понятие экспрессивно-гармонических, креативных зон ритмики текста (КЗР), соотнести это понятие с зонами активации в мозгу человека и (совместно с параметром IND) — обрести реальный механизм взаимодействия стиховедов, психофизиологов и нейролингвистов⁶³.

Индексы ритмико-чувственной активности IND мы рассмотрим ниже (см. п. 3.8), а сейчас обсудим вопросы, связанные с использованием параметров IMP и NS. Для большей наглядности будем представлять креативные зоны ритмики КЗР стиха в форме прямоугольников (рис. 13), стороны которого образованы значениями $O_{CP} \pm (IMP/2)$ — по горизонтали, и $K_{Э-CP} \pm (NS/2)$ — по вертикали, а центры расположены в точках (O_{CP} , $K_{Э-CP}$).

⁶³ См., напр.: (Бехтерева, 2006: 6–10).

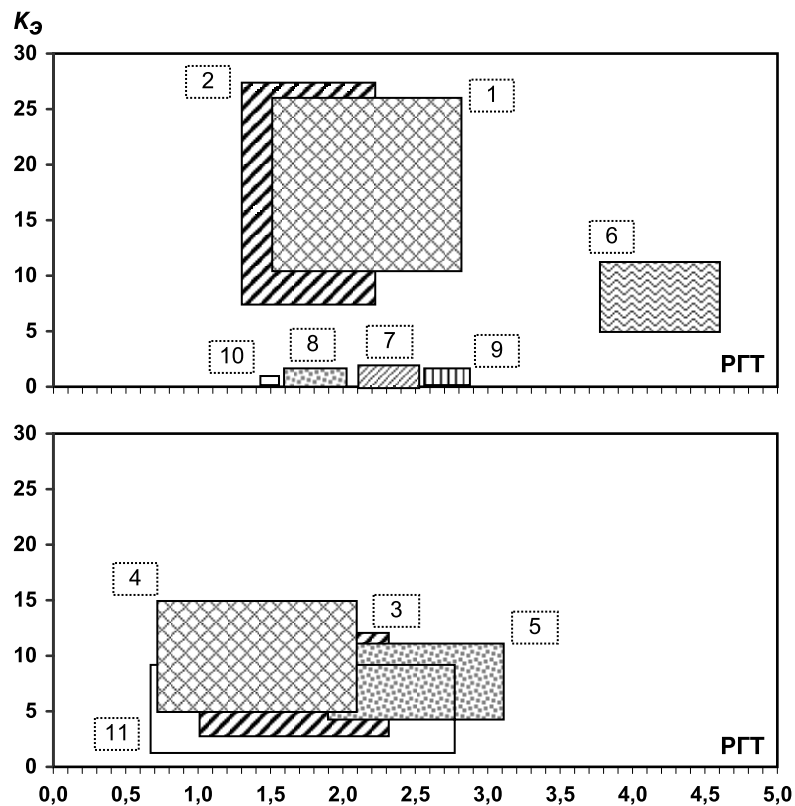


Рис. 13. Креативные зоны ритмики чувственных состояний пушкинских героев: 1 — Зависть; 2 — Ненависть; 3 — Восхищение; 4 — Вдохновение; 5 — Любовь, ревность, печаль; 6 — Ужас; 7 — Страх; 8 — Безнадежность; 9 — Апатия (тоска любви); 10 — Хандра; 11 — *ЕО*, глава первая.

Данные на рис. 13 показаны двумя частями, с тем чтобы сохранить отчетливость их графического изображения, а приведенная здесь же КЗР с номером 11 (*ЕО*, глава первая) позволяет расширить область сопоставительного анализа полученных результатов. Значения всех параметров приведены в табл. 1.

Таблица 1

Детальные значения ритмико-экспрессивных параметров стиха Пушкина
(рецептивный аспект анализа поэтического текста)

Поэтический ореол	Объем текста V (слоги)	Гармонический ритм стиха РГТ			Экспрессивность ритмоощущений K_3			Коэффициенты слаживания пульсаций			IND
		O_{MAX}	O_{CP}	IMP	K_{3MAX}	K_{3CP}	NS	K_V	K_t	K_S	
1. Зависть	704	5,43	2,17	1,24	47,7	18,1	14,9	0,889	1,032	1,92	35,3
2. Ненависть	431	4,17	1,78	0,93	67,7	17,3	19,3	0,932	0,755	1,70	30,4
3. Восхищение	516	7,05	1,68	1,28	28,7	7,7	8,2	0,918	1,701	2,56	27,0
4. Любовь, ревность, печаль	349	4,17	1,79	1,15	28,2	10,0	9,7	0,945	0,752	1,71	19,0
5. Вдохновение	658	4,17	2,50	1,15	23,2	8,1	6,2	0,896	0,526	1,47	10,5
6. Ужас (во сне)	406	5,47	4,22	0,83	20,5	8,2	5,8	0,936	0,396	1,37	6,5
7. Безнадежность	826	3,20	2,26	0,41	6,7	1,2	1,6	0,869	0,298	1,26	0,8
8. Страх (во сне)	726	3,13	1,80	0,38	5,9	1,2	1,2	0,885	0,421	1,37	0,6
9. Апатия	708	3,38	2,68	0,31	2,9	1,0	0,7	0,888	0,220	1,20	0,3
10. Хандра	826	1,80	1,57	0,09	1,1	0,4	0,3	0,869	0,071	1,06	0,03
11. <i>ЕО</i> , глава 1	6326	3,2	1,73	2,11	9,2	1,0	7,6	0,000	0,453	1,00	16,1

Эти данные требуют весьма обширного комментирования, но цель их обнародования состоит вовсе не в том, чтобы массой числовых соотношений запутать заинтересованного читателя⁶⁴. Наоборот, нам представляется естественным для исследователя пушкинских текстов попытаться сопоставить свои *собственные* впечатления (от чтения соответствующих поэтических фрагментов) со значениями как динамических, так и интегральных параметров стиха Пушкина — в надежде обрести дополнительные подтверждения (гармонические и математические) словам В. Брюсова («Сонет к форме»):

Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка...

Мы же (в соответствии с задачами данной работы) рассмотрим и обсудим лишь те значения параметров, которые относятся к эмоциональным состояниям «безнадежность», «хандра» и «апатия (тоска любви)».

3.6.2. Интегральные характеристики для состояний «хандры» и «апатии» Онегина

На рис. 13 отчетливо видны две особо крупные зоны КЗР (1 — зависть, 2 — ненависть), которые представляют фрагменты текста трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери». В сравнении с ними КЗР «безнадежности», «апатии» и «хандры» (КЗР с номерами 7, 9 и 10) выглядят карликовыми — эмоциональные переживания, отражаемые в значениях импульсивности IMP и нестабильности NS здесь минимальны. Состояние «хандра» описывается (см. табл. 1) следующим набором значений: самыми низкими средними значениями гармонии ритма ($O_{CP} = 1,57$; $O_{MAX} = 1,80$; $IMP = 0,09$) и самыми низкими значениями экспрессивности ритмоощущений ($K_{Э-CP} = 0,4$; $K_{Э-MAX} = 1,1$; $NS = 0,3$) среди всех одиннадцати изученных фрагментов. Те же параметры для «апатии» не менее чем в два раза превосходят аналогичные значения для состояния «хандры».

Не менее интересно сопоставление данных по фрагментам «хандры» и «апатии» с данными по первой главе *ЕО* (КЗР с номером 11), по-

⁶⁴ В этой таблице приведены новые и (для ряда эмоциональных состояний) уточненные данные по всем параметрам гармонии и экспрессии пушкинского стиха.

скольку, напомним, именно среднее значение экспрессивности ритмоощущений K_0 первой главы *ЕО* было принято нами за единицу и, следовательно, все значения экспрессивности ($K_{Э-CP}$, $K_{Э-MAX}$) для других текстов являются величинами *относительными*, т. е. вычисленными по отношению к значению K_0 . Величины же нестабильности NS и импульсивности IMP не зависят от средних значений $K_{Э-CP}$ и O_{CP} соответственно (факт математический), что придает этим параметрам дополнительный исследовательский вес.

Итак, значения параметров гармонии и экспрессии для «хандры» Онегина не менее чем в 1,5 раза ниже, чем в среднем по первой главе *ЕО*, а значение импульсивности IMP меньше в 20 раз. Вспомним уже сказанное нами выше: жизнь Онегина в первой главе *ЕО* сопоставляется с рядом *механических* движений (В. С. Непомнящий), а механические движения (как движения маятника) никаких эмоций, кроме образа бытия («И завтра то же, что вчера»), не выражают и выражать не могут.

Для состояния «апатии» картина иная. Во-первых, среднее значение гармонии здесь в 1,6 раза выше, чем для всей первой главы *ЕО* (при примерном равенстве ее максимальных значений), а импульсивность меньше почти в семь раз: сравним эти данные с мнением В. В. Набокова, который оценивал первую главу как одну из двух наиболее *красочных* глав романа, а две строфы «апатии» — как *гениальные*. Многоплановость повествования первой главы в отличие от фрагмента восьмой главы, описывающего состояние «апатия», не могла не отразиться на значениях параметра IMP, который, напомним, отражает степень вибрации (колеблемости) ритмико-гармонического движения поэтической мысли в стихе. Тот же вывод следует и из сравнения величин экспрессивности движения: если средние их значения совпадают, то разброс индивидуальных значений для состояния «апатия» на порядок меньше, чем для всей первой главы *ЕО*.

Именно эти факторы обуславливают громадную разницу значений, формирующих КЗР (рис. 14) для состояний «апатия» (зона 9) и «хандра» (зона 10) в сравнении с первой главой *ЕО* (зона 11). Еще раз отметим, что зона 9 (КЗР «апатия») не только крупнее зоны 10 (КЗР «хандра») — она располагается на оси гармонии значительно правее (рис. 14, центр зоны в точке 2,68; для «хандры» — в точке 1,57). Экспрессия «хандры» при этом в несколько раз меньше — все эти факты подтвер-

ждают вывод, представленный нами ранее: характером своего повествования в восьмой главе *ЕО* Пушкин передает читателю *надежду* на то, что его герой «не своротит» с ума и сумеет справиться со своим «безумством», тогда как в первой главе читатель ничего подобного не испытывает. Вспомним, что в первой главе Пушкин даже не делает попытки намекнуть читателю на то, какие же силы или обстоятельства способны вывести Онегина из состояния «хандры», но чередование фрагментов жизнеописания героя с яркими авторскими отступлениями как блестящий композиционный прием позволяют поэту удержать читателя от чрезмерного погружения в атмосферу онегинской скуки и безрадостного существования.

Итак, сравнение значений интегральных параметров «хандры» и «апатии» с представленным выше анализом экспрессивно-гармонической *динамики* развития ритмообразов этих состояний показывает высокую степень их эмоционально-смысловой корреляции. Вспомним слова Б. В. Томашевского: «Числа должны *переживаться* как качество... В стихах Пушкина наиболее совершенным образом осуществились какие-то строгие законы речевого ритма» (Томашевский, 1929: 56; Томашевский, 1990: 63).

3.7. Ритмико-экспрессивные ореолы и психофизиология: точки соприкосновения

Теперь обсудим вопрос о возможной связи креативных зон ритмики КЗР с известными в психофизиологии *зонами активации* мозгового кровотока человека при выполнении им различных творческих заданий. Одним из направлений работ нейро- и психофизиологов является картирование активности локальных зон мозга с помощью позитронно-эмиссионной томографии (ПЭТ). Результаты таких исследований рисуют «все более убедительную картину о главных мозговых зонах, наиболее значимых для вербального творчества» (Бехтерева, 2006: 10–25), т. е. о выявлении различий в мозговой активности в так называемых полях Бродмана, характерных для разных в творческом отношении задач. Сопоставляя результаты исследовательской работы нейро- и психофизиологов с собственными данными, мы можем высказать осторожное предположение о том, что использование методов ПЭТ при изучении восприятия поэтических текстов с явной эмоцио-

нально выраженной окраской позволит психофизиологам получать результаты в более естественных условиях эксперимента, ибо «великие произведения поэзии требуют от читателя чрезвычайных усилий и огромного *сотворчества*» (П. А. Флоренский). Что же касается сопоставления КЗР и зон активации мозга, то здесь, на наш взгляд, возможны весьма любопытные аналогии при условии, что исследования методами ПЭТ и нашим методом будут проводиться для одних и тех же поэтических текстов.

Более отчетливо прослеживается аналогия между нашими данными и данными количественной электроэнцефалографии (ЭЭГ). Как мы уже отмечали, в психофизиологии известны пять основных диапазонов частот колебаний нейронов головного мозга человека, соответствующих его разным психологическим состояниям: возбуждение — *гамма-ритм*; умственная работа — *бета-ритм*; покой — *альфа-ритм*; неприятности — *тэта-ритм*; сон — *дельта-ритм*. Этим психологическим состояниям соответствуют определенные интервалы частот головного мозга, например, состоянию покоя соответствует диапазон частот от 8 до 13 герц, а состоянию умственной работы — от 14 до 33 Гц. Полностью диапазоны частот головного мозга приведены в табл. 3.

В последние годы наряду с *альфа*-, *бета*- и другими *ритмами* головного мозга все чаще изучаются и так называемые *альфа*-, *бета*- и т. д. *активности*, поскольку новые методы изучения этих явлений дают возможность выявлять (в пределах каждого диапазона) разные по своей форме и периодичности колебания ЭЭГ-потенциалов. Кроме того, исследователи обнаруживают, например, «связи *вспышек* гамма-ритма с выполнением самых различных реакций у человека» (Данилова, 2006: 256).

Диапазоны ЭЭГ-ритмов как значения параметров, которые описывают *активность* нейронов головного мозга, по своей сути относятся к интегральным показателям, полученным и усредненным для некоторого временного интервала измерений. Зафиксированные с помощью особых датчиков характеристики активности нейронов графически представляют собой кривые импульсного, а вовсе не синусоидального типа, имеющие (как и ритмы сердечной деятельности) временные участки контрастно различной интенсивности и периодичности. Науке известны, например, и нерегулярные ритмы, и полиморфная активность, т. е. аперiodические колебания разной частоты и амплитуды без доминирования

какого-либо одного ЭЭГ-ритма и т. д. Следовательно, динамика изменения ЭЭГ-активности нейронов головного мозга описывается как величинами колебаний ЭЭГ-потенциалов в разных частях коры головного мозга, так и скоростью изменения этих потенциалов, т. е. с использованием параметров той же природы, что и ритмодинамические характеристики поэтического текста.

Покажем теперь, как с помощью креативных зон ритма КЗР могут выявляться связи между ЭЭГ-активностью мозга и экспрессивно-гармоническими параметрами стиха Пушкина.

Первый шаг в этом направлении позволяет сделать анализ размера КЗР для первой главы *ЕО*: умножение величины импульсивности $IMP = 2,11$ на величину нестабильности $NS = 7,6$ дает значение индекса ритмико-чувственной активности $IND = 16,1$ (см. табл. 1). Сопоставив эту величину IND с границами диапазонов ЭЭГ-активностей (ЭЭГ-ритмов), мы обнаруживаем, что значение IND первой главы *ЕО* соотносимо с бета-ритмом (14–35 Гц), характерным для умственной работы. Конечно, восприятие любого текста требует умственной работы, но степень экспрессивности восприятия — разная, и это мы продемонстрируем ниже.

Пока же еще раз отметим, что использование интегральных параметров первой главы *ЕО* в качестве «пробного шара» для наших дальнейших изысканий и полученные здесь результаты особо значимы по той причине, что ранее эта глава *ЕО* была выбрана нами в качестве «эталона», задающего единичное значение параметру $K_{э.ср}$ (см. выше). Напомним, что впервые параметр $K_э$ мы ввели в научный оборот в 2004 году при исследовании динамических параметров ритмики первой (одной из наиболее спокойных и красочных) и пятой глав *ЕО* (Гринбаум, 2004b: 18–20). Теперь мы получили подтверждение правильности сделанного выбора в том отношении, что оценка экспрессивно-гармонического ритма первой главы прямо указывает на его особое свойство — способность вызывать в читателе состояние умственной работы, но (!) по своей активности — весьма близкое к реальному состоянию покоя (см. табл. 2 и 3).

Прежде чем обсуждать ритмообразы пушкинских поэтических ореолов в части их индексов ритмико-чувственной активности IND , остановимся на самом способе вычисления этого параметра.

Таблица 2

Суггестивные ритмико-экспрессивные характеристики восприятия стиха Пушкина

Поэтический ореол	Гармонический ритм стиха		
	IMP	NS	IND
1. Зависть	1,24	14,9	35,3
2. Ненависть	0,93	19,3	30,4
3. Восхищение	1,28	8,2	27,0
4. Любость, ревность, печаль	1,15	9,7	19,0
5. Вдохновение	1,15	6,2	10,5
6. Ужас (во сне)	0,83	5,8	6,5
7. Безнадёжность	0,41	1,6	0,8
8. Страх (во сне)	0,38	1,2	0,6
9. Апатия	0,31	0,7	0,3
10. Хандра	0,09	0,3	0,03
11. ЕО, глава 1	2,11	7,6	16,1

Таблица 3

Биоритмы головного мозга (данные психофизиологии)

Диапазон частот, Гц	Состояние человека	Биоритм
более 33	возбуждение	γ-ритм
14–33	умственная работа	β-ритм
8–13	покой	α-ритм
4–7	неприятности	θ-ритм
менее 3,5	сон	δ-ритм

3.8. Индексы ритмико-чувственной активности и правдоподобие чувствований

Сравнение динамических и интегральных параметров поэтических текстов разных объемов требует особого внимания. Восприятие человеком художественного текста есть процесс временной (темпоральной, а вовсе не моментальный), а именованная психических состояний, указывая на результат, латентно предполагают изучение динамической составляющей перехода из одного состояния в другое. Если же речь идет об экспрессивно-гармонической оценке ритмики стиха, то сравниваемые между собой значения параметров (в первую очередь — интегральных) должны учитывать эти важнейшие особенности человеческой психики.

Например, значение импульсивности IMP для первой главы *ЕО* в 1,7 раза больше, чем для первого монолога Сальери (2,11 против 1,24 — см. табл. 1), тогда как объемы этих фрагментов разнятся без малого в девять раз (6326 слогов против 704 слогов). С очевидностью появляется необходимость найти решения, позволяющие привести математические оценки к реалиям восприятия поэтического текста.

Нам представляется важным следующее положение. Одинаковые по величине значения экспрессивности K_s в целом более ощутимы (выразительны) на более коротких по своей протяженности текстах, и этот факт должен быть отражен в результирующем интегральном параметре ритмики стиха — индексе ритмико-чувственной активности IND.

По этой причине мы ввели в рассмотрение параметр IND не как простое произведение параметров IMP и NS, а вычисляемый по более общей формуле

$$IND = IMP \times NS \times K_s, \quad (5)$$

где коэффициент

$$K_s = 1 + K_v \times K_t. \quad (6)$$

Коэффициенты K_v и K_t вычисляются по формулам

$$K_v = (V_1 - V) / V_1, \quad (7)$$

где V_1 — объем (в слогах) текста первой главы *ЕО*, V — объем (в слогах) данного текста, и

$$K_t = (O_{MAX} - O_{CP}) / O_{MAX}, \quad (8)$$

где O_{MAX} — максимальное и O_{CP} — средние значения гармонического ритма для некоторого текста, а O_{MAXI} — максимальное значение для первой главы *ЕО* ($O_{MAXI} = 3,2$ — см. табл. 1).

Недавние работы нейропсихологов, связанные с изучением творческой деятельности человека и проблем мозговой организации *воображения* (активного процесса создания образов), прямо указывают на то, что мозг обладает определенными механизмами коррекции своей активности, поскольку «сильно сниженная или максимально повышенная активация мозговых структур делают работу воображения малоэффективной» (Корсакова, Плужников, 2006: 318). Если задуматься, тот же эффект был хорошо известен Пушкину, писавшему, что «*восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*» (Пушкин, 1978: 30).

Величины коэффициентов K_s для всех рассмотренных нами пушкинских фрагментов приведены в табл. 1, а сам коэффициент K_s обеспечивает выполнение следующих условий:

а) чем ближе объем некоторого текста к объему первой главы *ЕО*, тем меньше значение K_s для этого текста отличается от единицы (для первой главы *ЕО* значение $K_s = 1$, так как $K_v = 0$);

б) превышение максимальных значений РГТ над средними для данного текста относительно величины O_{MAXI} (см. формулу (7)) формально отражает степень разброса значений РГТ для данного текста в сравнении с эталонным текстом (текстом первой главой *ЕО*), а содержательно — относительную *инерционность* процесса чувственного восприятия стиха⁶⁵.

Отметим, что временная протяженность человеческих переживаний (их инерционность), вообще говоря, не требует особых пояснений, но в данном контексте числовых аналогий нам представляется целесообразным вспомнить эпизод из пятой главы *ЕО*, завершающий сон Татьяны. Пытаясь понять смысл своего «зловещего» сновидения, героиня обращается к книге Мартына Задеки и, не найдя ответа, а лишь предоступая «печальных много приключений» (строфа XXIV), Татьяна

Дней несколько она потом
Все беспокоилась о том.

⁶⁵ О необходимости найти способ повысить чувствительность измерений см.: (Гринбаум, 2004: 16–19).

Таким образом, введение и использование параметра K_s имеет под собой серьезные основания⁶⁶, а внимательный анализ полученных результатов (см. табл. 1) показывает, что этот параметр является своеобразным аналогом усилительно-стабилизирующих механизмов человеческого мозга и позволяет привести вычислительные процедуры в соответствие с реалиями восприятия стиха Пушкина.

Теперь обратимся к нашим результатам, представленным в табл. 2 и 3. Данные этих двух таблиц показывают, что ритмообразы десяти поэтических ореолов в части их индексов ритмико-чувственной активности IND полностью коррелируют с данными психофизиологии. Значение IND для ритмообраза «зависть» не только больше всех остальных — оно соотносится с γ -ритмом, наблюдаемым у человека в состоянии *реального*, а не виртуального возбуждения. Возбуждения, однако, *слабого* — если судить по величине $IND = 35,3$ (что близко к нижней границе γ -диапазона) — но, повторимся, *реального*, имеющего подобные значения у человека, действительно переживающего некоторые события особого эмоционального накала. Значение IND для ритмообраза «ненависть» несколько меньше, чем у «зависти» — оно соотносится с состоянием «умственной работы», но весьма близко к нижней границе ЭЭГ-диапазона для реального состояния «возбуждение».

Обратим внимание и на поэтический ореол «ужас» (заключительная часть сна Татьяны, пятая глава *ЕО*, XVIII–XXI), для которого особым является не только положение его КЗР по отношению к другим креативным зонам ритмики (рис. 14), но и величина IND, соотносимая с *реальным* состоянием «неприятности» ($IND = 6,5$ — см. табл. 2). В сравнении с первой частью сна Татьяны («страх») значение IND после появления во сне Онегина увеличивается более чем в девять раз, что отчетливо видно из табл. 1 при сопоставлении величин параметра K_s . Вспомним начало этого эпизода:

Но что подумала Татьяна,
Когда узнала меж гостей
Того, кто мил и страшен ей,
Героя нашего романа!

⁶⁶ Причины, побудившие нас использовать формулы (4)–(7) для вычисления параметра IND, лежат в области эмпирических наблюдений: результаты, основанные на привлечении других параметров гармонии и экспрессии (проверке были подвергнуты восемь различных вариантов расчетов), значительно менее точны и выразительны.

и далее (XIX, 1–5):

И страшно ей; и торопливо
Татьяна силится бежать:
Нельзя никак; нетерпеливо
Метаясь, хочет закричать:
Не может...

и финал (XXI, 1–6):

Спор громче, громче; вдруг Евгений
Хватает длинный нож, и вмиг
Повержен Ленской; страшно тени
Стустились; нестерпимый крик
Раздался... хижина шатнулась...
И Таня в ужасе проснулась...

Комментарии здесь, по нашему мнению, излишни.

Теперь рассмотрим значения параметра IND для состояний «хандры» и «апатии» (данные расположены в нижней части табл. 2). Для этих состояний величины IND наименьшие, и они соотносятся с диапазоном частот головного мозга, характерных для реального человеческого состояния «сон» (табл. 3).

Оставаясь до конца сторонником Бенедикта Спинозы, говорившего «Подвергай все сомнению!», напомним, что в тексте *ЕО* даны весьма близкие, но не идентичные описания двух эмоциональных состояний Онегина: в первой главе Пушкин назвал эмоциональное состояние Онегина «хандрой» (I, XXVIII):

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче: русская хандра
Им овладела понемногу...

А в восьмой главе мы читаем (8, XXXIV):

И в молчаливом кабинете
Ему припомнилась пора,
Когда жестокая хандра
За ним гналась в шумном свете,
Поймала, за ворот взяла
И в темный угол заперла.

Теперь обратим внимание на то обстоятельство, что характеризую фрагмент «хандры» Онегина, В. В. Набоков связывал свое впечатление *долгой тоскливой зевоты* с пропущенными строками первой главы. Однако наш анализ указывает и на другую причину подобного эмоционального восприятия этого фрагмента первой главы *ЕО*: экспрессивное начало стиха здесь фактически отсутствует, субъективное время читателя если и движется, то черепашьими темпами и, как следствие, индекс ритмико-чувственной активности практически равен нулю. На фоне всей первой главы ($IND = 16,1$) подобный *спад в жестко прозаическую тональность* ($IND = 0,03$) крайне впечатлителен.

Теперь о строках «апатии». Прочитаем В. В. Набокова, который в своих пояснениях к этому отрывку из восьмой главы *ЕО* писал: «Онегин погружается в одно из тех *сумеречных* состояний, в которых грани смысла слегка смешиваются и всполохи миражей изменяют очертания случайных мыслей... Веселая скороговорка стиха 13 <строфа XXXVI> напоминает оживленную разноголосую болтовню, звучащую в голове *засыпающего* человека...» И далее: используя слово *магнетизм* («И точно: силой магнетизма», XXXVIII, 5), Пушкин, «вероятно, имел здесь в виду *самогипноз*, ведущий иногда к бессознательной рифмовке, графомании». Более того, «Онегин *впал в спячку* непосредственно перед бедственным наводнением 7 ноября 1824 года... Другими словами, Пушкин с большим удобством для структуры романа заставил Онегина *проспать* катастрофу». Но и чуть позже, в XL строфе, в доме княгини «все погружено в атмосферу *сна*. Как в сказке, перед <Онегиным> бесшумно отворяются двери, и он проникает в заколдованный замок. И *как во сне*, он находит Татьяну, которая перечитывает одно из трех его писем» (Набоков, 1998: 584, 588).

Но и согласно нашим данным, индексы ритмико-чувственной активности для состояний «хандра» и «апатия» соответствуют диапазону δ -ритма — состоянию «сна»! Сомнений, по крайней мере у нас, не остается и комментировать здесь, как нам представляется, больше нечего.

Вспомним еще раз пушкинские слова о *правдоподобии чувствований*...

В параллели подобного рода было бы трудно поверить, если бы речь не шла о поэзии Пушкина: «посредством гения природа дает правило искусству» (И. Кант), а «искусство, — писала М. Цветаева, — есть та же природа» (Цветаева, 2000: 89).

Часть 4

ВТОРАЯ ГЛАВА РОМАНА ПУШКИНА В РИТМИКО-СМЫСЛОВОМ ОСВЕЩЕНИИ

4.1. Историко-литературный контекст

Вторую главу *ЕО* Пушкин писал в Одессе с 23 октября по 8 декабря 1823 г. сразу же по завершении работы над первой главой (май — октябрь 1823 г.). Судя по объему второй главы (40 строф, 560 строк), поэт работал с огромной скоростью и большим увлечением: «Пишу с упоением, — сообщал П. А. Вяземскому Пушкин в письме от 4 ноября 1823 г., — чего давно со мной не было»⁶⁷. Первая публикация полного текста первой главы *ЕО* относится к декабрю 1824 г., а второй главы — к октябрю 1826 г., но друзья поэта познакомились с ними несколько ранее — в том числе и по отрывкам, опубликованным А. А. Дельвигом в ежегодном альманахе «Северные цветы» в 1824 и 1826 гг. Отметим сразу, что для нашего исследования мнение современников Пушкина представляет особый интерес — и не только как свидетелей и непосредственных (во многих случаях) творцов «золотого» века русской поэзии, но просто потому, что эти высказывания и содержащиеся в них оценки относятся к тому времени, когда полного текста *ЕО* еще не существовало. Появившиеся позже новые главы романа несколько изменяют прежнее восприятие уже прочитанных текстов, что в части анализа экспрессивно-гармонической составляющей стиха и его единого ритмо-смысла может внести ряд неоправданных искажений в общую картину динамического развития пушкинского романа.

Напомним, что сюжет первой главы в изложении В. В. Набокова выглядит следующим образом (Набоков, 1998: 44):

⁶⁷ Переписка Пушкина цитируется по: (Пушкин, 1949).

Главные герои <главы> — авторское “я” (более или менее стилизованный Пушкин) и Евгений Онегин. Центр главы, ее яркий и быстро раскручивающийся стержень, заключен в двенадцати строках (XV–XVII, XXI–XXV, XXVII–XXXIII, XXXV–XXXVI), описывающих шестнадцать часов городской жизни Онегина, двадцатичетырехлетнего денди. Историческое время — зима 1819 г., место — Санкт-Петербург, столица России. Идет восьмой год светской жизни Онегина; он все еще любит щегольски одеваться и роскошно обедать, но ему уже надоел театр, и он оставил бурные любовные наслаждения. День петербургского денди, прерываемый трижды (XVIII–XX, XXVI, XXIX–XXXIV) воспоминаниями и размышлениями Пушкина, введен между рассказом об онегинском образовании и описанием его сплина. Рассказ об образовании предваряется краткой зарисовкой, в которой изображен Онегин, отправляющийся на почтовых в дядюшкино имение (в мае 1820 г.), а за описанием сплина следует повествование о дружбе Пушкина с Онегиным и о приезде последнего в деревню, где дядя его уже умер.

Вторая глава *ЕО* в ряде своих аспектов не только не превосходит, но и уступает первой главе романа. Это утверждение фактически стало общепринятым литературным фактом, и тому есть веские основания. Повествовательная канва второй главы, в отличие от ее поэтического сюжета, проста и, по мнению, В. С. Непомнящего, «до удивления незамысловата» (Непомнящий, 1999: 111, 112):

Онегин в деревне. Пейзаж, интерьер. Кратко о помещичьей деятельности героя и его отношении к соседям.

Появляется Ленский. Характеристика Ленского, его интересов, поэзии. Его отношение с соседями.

Герои сближаются. Их отношения, содержание их бесед. Из бесед выясняется, что Ленский влюблен. Характеризуется его возлюбленная.

У возлюбленной есть сестра. Характеризуется сестра.

У сестер был отец, есть мать. Рассказывается про отца, про мать; ее замужество, жизнь семьи в деревне. И в конце концов отец умер. Рассказано, как это произошло и что написано на его надгробии.

Затем рассказывается, как Ленский посетил могилу соседа. Тут автор внезапно переходит к «отступлению» о бренности жизни, о надежде на то, что его творения переживут его и прославят.

Знакомство с текстом второй главы вызвало у некоторых современников Пушкина весьма сдержанную реакцию: «Я получил вторую часть Онегина, — писал Пушкину летом 1825 г. П. А. Вяземский, — Онегиным я очень доволен, т. е. многим в нем; но в этой главе менее блеска чем в первой и потому не желал бы видеть ее напечатанною особняком, а раз-

ве с двумя или тремя, или по крайней мере еще одною главою. В целом или в связи со следующим она сохранит в целости свое достоинство, но боюсь, чтобы она не выдержала сравнения с первою, в глазах света, который не только равного, но лучшего требует...» Другие отклики друзей поэта были более радужными: «Я прочел 2-ю песнь Евгения Онегина; прелесть!» (И. И. Козлов — Пушкину 31 мая 1825 г.); «Наконец достал я и прочел вторую песнь «Онегина» и вообще весьма доволен ею; деревенский быт в ней так же хорошо выведен как городской — в первой. Ленский нарисован хорошо, а Татьяна много обещает. Замечу тебе однако (ибо ты меня посвятил в критики), что по сие время действие еще не началось; разнообразие картин и прелесть стихотворения, при первом чтении, скрадывают этот недостаток, но размышление обнаруживает его; впрочем его уже теперь исправить нельзя, а остается тебе другое дело: вознаграждать за него вполне в следующих песнях» (П. А. Катенин — Пушкину 14 марта 1826 г.). Пушкин же в начале 1824 г. оценивал уже написанное (первые две главы *ЕО*) как «лучшее <свое> произведение» (из письма поэта своему брату Л. С. Пушкину).

Действительно, если действие во второй главе *ЕО* «еще не началось», то, видимо, лишь потому, что поэту требовалось время, чтобы завершить представление главных действующих лиц романа: Онегина, Ленского, Ольги и Татьяны⁶⁸. К марту 1826 г. Пушкин, как мы знаем, не только закончил писать третью и четвертую главы (П. А. Катенин этого знать не мог), но и работал над пятой главой романа. Действие в романе, словно опередив по времени призыв П. А. Катенина, началось уже в третьей главе — встречей Татьяны с Онегиным («Пора пришла, она влюбилась») и ее знаменитым письмом:

Я к вам пишу — чего же боле?
Что я могу еще сказать?
Теперь, я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать...

Итак, латентно ощущаемое беспокойство, связанное с будто бы имеющимся противоречием между упрощенным до предела повество-

⁶⁸ Еще одним главным героем *ЕО* является, конечно же, сам автор — в своих «отступлениях», комментариях, явных и скрытых оценках и высказываниях — непосредственный участник поэтического повествования.

вательным сюжетом (фабулой) второй главы и общей высокой оценкой начальных «песен» романа, требует разъяснений. Но прежде чем переходить к этому вопросу и, далее, к собственному экспрессивно-гармоническому анализу второй главы *ЕО*, вспомним высказывание А. А. Бестужева, обнародованное в 1825 г.: «Первая глава стихотворного романа Онегин, недавно появившаяся, есть заманчивая, одушевленная картина неодушевленного нашего света. Везде, где говорит чувство, где мечта уносит поэта из прозы описываемого общества — стихи загораются поэтическим жаром и звучней текут в душу» (Бестужев, 1825: 14). Последняя фраза, как мы увидим, одинаково применима и к первой, и ко второй главам романа — об этом, собственно, и пойдет речь ниже.

4.2. «Точки бифуркации» в развитии сюжета пушкинского романа

В литературоведении хорошо известна знаменитая формула О. М. Фрейденберг: «Сюжет — система развернутых в словесное действие метафор; вся суть в том, что эти метафоры являются системой иносказаний основного образа» (Фрейденберг, 1982: 679).

Нам представляется крайне важным вопрос об универсальности формулы О. М. Фрейденберг и о ее продуктивности, точнее о том, только ли метафоры могут выступать в роли потенциальных «предвестников» будущего в развитии сюжетной линии повествования, или существуют иные литературные приемы, способные порождать ожидания и формировать реальные «точки роста» поэтического текста.

Достаточно вспомнить И. Гете и его диалектическое мышление, которое было ориентировано на «скрытую точку», ядро, из которого «неизбежным ходом целого» выталкивается литературный процесс; части текста у И. Гете не размещаются, но *самозарождаются*. Вот его слова: «... весь мой метод зиждется на выведении... я не успокаиваюсь, пока не найду *правильного пункта*... из которого я многое могу вывести, или, скорее, который многое *добровольно из себя производит* и несет мне на встречу, и тогда я осторожно и старательно, трудясь и воспринимая, приступаю к делу»⁶⁹.

⁶⁹ Цит. по: (Вайман, 1989: 357).

Развивая идеи О. М. Фрейденберг, исследователи обнаруживают в тексте и другие элементы, играющие важную роль в его становлении и развитии: «весьма плодотворным является вычленение метафор, в терминах которых субъект осмысляет мир. Видимо, концептуальные метафоры можно считать формулами, в которые укладываются “верования” субъекта текста. Вместе с тем можно говорить и о другом пути — вычленении слов-ключей, вскрывающих собственно когнитивные состояния субъектов дискурса, включающие как его рациональные знания, так и его подлинные предпочтения, намерения, “верования”» (Лассан, 2002: 22).

И метафоры, и слова-ключи принадлежат тому слою языка и мышления, который при их опознавании и толковании более всего опирается на смысл высказывания — с учетом многих обстоятельств контекста и целей коммуникации. Но смысл поэтического текста неразрывно связан с динамикой его чувственного восприятия, он всегда эмоционален и эстетически значим. Поэтому, если в поэтическом тексте «ритм и смысл в большинстве случаев совпадают», если «ритм прорывается непосредственно и непосредственно он аккомпанирует смыслу» (А. Белый), то говорить о метафоре или ключевых словах в стихе следует именно с этих позиций, с позиций единого ритмо-смысла поэтического текста. Более того, принимая в качестве методологической линию В. С. Непомнящего на изучение *ЕО* «по главам», т. е. на изучение романа в его ретроспективном плане, но — плане, ограниченном знаниями только прочитанного материала, крайне интересно не только определить с тем, существуют ли в тексте романа особые «точки роста» сюжетной линии, предсказывающие будущее развитие повествования или нет, но и установить возможности их чувственного восприятия читателем (рецептивный аспект ретроспективного анализа).

В этом отношении особый интерес вызывают первые две главы *ЕО*, поскольку в них (помимо блистательных авторских отступлений) основное место отведено представлению главных героев повествования: Онегину, Ленскому, Ольге и Татьяне. Отметим сразу, что по существу, действие ни в первой, ни во второй главах *ЕО* еще не началось и по этой причине не менее захватывающим выглядит поиск тех поэтических средств, которые в явном или неявном виде способны и воздействуют на читателя в части активизации его «кассандровского начала», т. е. способностей предвидеть будущее. Фактически «точки роста» (точки бифур-

кации) находятся в препозиции к будущим сюжетным ходам текста, но если эти ходы еще не известны, то можем ли мы их предсказать — и если «да», то на каком основании?

Скажем прямо: метафора как основной инструмент сюжетного анализа в случае ретроспективного анализа начальных глав *ЕО* помочь не может — просто потому, что в описании главных героев (их образах) все предельно просто и реалистично.

Не в силах помочь и такой сильный исследовательский ход, которым пользуется, например, В. Н. Турбин: «сюжет романа движется от предвидения или предсказания к осуществлению» (Турбин, 1996: 105). Этот прием весьма эффективен для середины романного повествования: ссора Ленского и Онегина и ее страшный финал приснились Татьяне Лариной в пятой главе, а военные мужья и «поход» были чуть раньше предсказаны сестрам Лариным дворовыми девушками в виде шутивного пророчества. Но все это будет только в пятой главе, а в первых двух главах и речи нет о каких-либо предсказаниях или предвидениях пушкинских героев.

Средства же гармонического (эстетико-формального) стиховедения позволяют, оставаясь в рамках текста первой и второй глав *ЕО*, увидеть природу суггестивного начала пушкинского стиха и объяснить то, что ранее скрывалось за сенью многих метафизических рассуждений.

Несколько слов о понятии «точка бифуркации». Точка бифуркации — это точка «приобретения нового качества в движениях динамической системы при малом изменении ее параметров», это понятие синергетики или науки о самоорганизующихся системах (Князева, Курдюмов, 2007: 237). Именно с этих позиций крайне интересно проанализировать развитие сюжетной линии романа *ЕО*, помня о том, что творчество великого поэта являет собой яркий пример следования законам природы.

Теперь обратимся к Г. Лейбницу: «природа подобна рачительному хозяину, который бережлив там, где нужно, для того чтобы иметь возможность быть щедрым в свое время и в своем месте»⁷⁰. И еще: «резонансное возбуждение — это из основных выработанных природой способов экономии, сжатия процессов эволюции во времени» и, добавим,

⁷⁰ Цит. по: (Князева, Курдюмов, 2007: 122).

единственный в художественном мире (и шире — в социуме) способ эффективного бесконтактного взаимодействия участников процесса коммуникации: «малое, но топологически правильно организованное воздействие, как говорил Лейбниц, “в свое время и в своем месте”, оказывается чрезвычайно эффективным. Ибо эквивалентно устойчивым состояниям самой природной среды, собственным формам ее организации» (Князева, Курдюмов, 2007: 123).

4.3. Поэтический сюжет и «чудо» второй главы *ЕО*

«Горизонты фабулы в “Евгении Онегине” разительно не совпадают с горизонтами сюжета, — писал В. А. Грехнев, развивая и уточняя в своих работах многолетнюю исследовательскую традицию, восходящую к работам Ю. Н. Тынянова. — Эстетические горизонты сюжета “Евгения Онегина” неизменно шире его фабулы». И далее: «Сюжет по природе своей “Евгения Онегина” эпико-лирический. Вот почему в него входит, на наш взгляд, не только событийная ткань изображения, но и авторская сфера романа, все, что именуют порой “лирическими отступлениями”. Под фабулой же в данном случае мы понимаем событийную схему “романа героев”» (Грехнев, 1979: 100). Развивая эти взгляды, В. Н. Турбин отмечал не только их традиционность, но и важное преимущество «простоты и четкости» разграничения фабулы и сюжета в *ЕО*: фабула охватывает сферу «романа героев», а сюжет возникает там, где «над фабулой, как бы извне нее, начинает звучать полифункциональный монолог рассказчика» (Турбин, 1996: 93).

Термин «поэтический сюжет» мы используем (вслед за В. С. Непомнящим⁷¹) с той целью, чтобы подчеркнуть чувственную (эмоционально окрашенную) сторону динамики пушкинского повествования с акцентом на его рецептивные (и даже суггестивные) качества.

Именно при таком понимании поэтического сюжета важнейшее значение приобретает изучение ритмики стиха. Вспомним еще раз то, о чем говорилось выше: ритм выражает собой «временную последовательность эмоционального содержания данности» (Б. М. Энгельгардт), ритм «непосредственно аккомпанирует смыслу» (А. Белый), ритм есть «непосредственно ощущаемая нами упорядоченность... элементов процесса,

⁷¹ См.: (Непомнящий, 1999: 111).

т. е. явления, протекающего во времени» (С. М. Бонди). Вспомним еще и слова Е. Г. Эткинда о том, что «ритм делает ощутимой гармонию», и слова М. Г. Харлапа: «...мы называем ритмичными те движения, которые вызывают в нас особое переживание, часто выражающееся в стремлении воспроизводить эти движения, своего рода “резонанс” или сопереживание движения» (Харлап, 1985: 15, 16).

Особых переживаний — если судить по событийному плану второй главы *ЕО* — не должно быть слишком много, но насколько верно это утверждение мы и собираемся уточнить с позиции гармонического (эстетико-формального) стиховедения.

Чувственная канва сюжета второй главы отражает душевные волнения самого Пушкина начала 20-х гг. XIX в. и даже его «кризис» мировосприятия — об этом весьма подробно и обстоятельно писал В. С. Непомнящий. Критик указывал на противопоставленность двух романских миров — петербургско-онегинского и деревенско-ларинского, на безуспешность попыток Онегина обрести душевный покой среди провинциального дворянства, на дружбу его с Ленским — но потому дружбу, «чтоб только время проводить...», обращал внимание и на размышления поэта о смерти, лирические отступления о Наполеоне, «двуногих тварях» и т. д. Все эти «драматические противоречия и конфликты» второй главы В. С. Непомнящий связывал с лирическими текстами Пушкина 1822 и 1823 гг., главная черта которых — «растерянность и смятение». Выводы, к которым пришел критик, весьма убедительны — Пушкин «парадоксальным образом оказался в таком пространстве, где все призрачно, все колеблется, все двойственно и обратимо в свою противоположность, где нет опоры», и это чувство явно сквозит во второй главе *ЕО* (Непомнящий, 1999: 109, 132, 150).

Но в романе не все так безнадежно: появление Татьяны, точнее, образа Татьяны в XXIV строфе второй главы — «абсолютная», по мнению В. С. Непомнящего, «неожиданность», нарушающая все «законы повествования» этой главы, и потому воспринимаемая читателем как «чудо», а XXVIII строфа — как явление «космического» порядка (Непомнящий, 1999: 117, 147).

Остановимся здесь для нескольких уточнений.

Во-первых, несколько слов о «чуде». Эмоциональная оценка подобной силы, данная В. С. Непомнящим, не могла основываться (и в этом мы убеждены полностью) только на предыстории пушкинского текста,

т. е. на уже известных читателю событиях первой главы и первой части второй главы (строфы I–XXIII). Критик, вопреки провозглашенной им концепции ретроспективного анализа повествования, вышел за пределы известного на данный момент поэтического текста и заглянул вперед в надежде найти основания для своей восторженной оценки. Об этом свидетельствуют, как минимум, гораздо более сдержанные отзывы современников Пушкина, приведенные нами выше.

Во-вторых, В. С. Непомнящий, будучи приверженцем принципа *симметрии* как начала эстетических начал, ошибался, утверждая, что «чудо» начинается «на *середине* главы». На следующей странице своего исследования критик еще раз повторил ту же ошибку: «Безмолвно возникая в самой *середине* повествования, она <Татьяна> противопоставит...» (Непомнящий, 1999: 147, 148). Однако середина главы, если оперировать точными математическими правилами деления надвое, приходится вовсе не на XXIV, а на XX–XXI строфы, в которой речь идет о любви Ленского, т. е. на строфы, написанные высоким романтическим слогом и составляющие один из блестящих пушкинских образцов мягкой иронии, а, возможно, и самоиронии поэта (если вспомнить его юношеские стихи⁷²).

Конечно, В. С. Непомнящий мог бы с легкостью избежать своей весьма нелепой оплошности, заменив в аналитических рассуждениях слова «середина главы» на, скажем, «сердцевина главы». Но дело в том, что критик использует в своей работе весьма распространенный в литературоведении прием, который заключается в том, чтобы с помощью выявленной в тексте композиционно-структурной *симметрии* получить дополнительные аргументы в поддержку тех или иных утверждений или предположений. Подобное имеет место в работах, например, В. В. Набокова, Ю. М. Лотмана, Е. Г. Эткинда и др. В этой связи вспомним еще раз, что «симметрия, — по словам А. М. Васнецова, — это элементарное свойство красоты» и лишь «асимметрия творит явления» (П. Кюри). Недостаточное внимание к принципу «золотого сечения», который в качестве *простейшего случая* включает в себя принцип симметрии, и обусловило неколебимую десятилетиями убежденность литературоведов в истинности высказываний некоторых математиков, таких, например, как:

⁷² Напр., стихотворение Пушкина «Уныние» (1816): «Блеснет ли день за синюю горою, / Взойдет ли ночь с осеннею луною...»

«симметрия, рассматриваемая как закон строения структурных объектов, сродни гармонии» (Шубников, Копчик, 1972: 264). На эту работу опирается, в частности, Е. Г. Эткинд в своих базовых постулатах композиционного анализа текста: «принцип симметрии лежит в основе всякой художественной композиции» (Эткинд, 1988: 7). Но вот другая позиция, о которой мы уже писали, позиция А. Ф. Лосева: «закон “золотого сечения” является универсальным законом художественной формы и <...> только диалектически можно разгадать этот универсальный и таинственный закон художественной формы, который материальными средствами выражает смысл и как тождество и различие, и как постепенность перехода».

Вопрос о проявлении законов симметрии и асимметрии в художественных текстах не настолько безобиден, как может показаться на первый взгляд. Вспомним, например, то понимание ритма русского стиха, которое предложил в свое время А. Белый («ритм есть симметрия в отступлении от метра») и, хотя бы, комментарий к нему С. М. Бонди: «понятие “ритма” <у Белого> предельно сужено и превращено в специфический термин, тесно связанный с конкретной стиховедческой (*ошибочной*) теорией»⁷³. Наиболее ярко демонстрирует свою неопределенность (значит — неубедительность) симметрический анализ пятой главы *ЕО*, предложенный Е. Г. Эткингом. В этой главе 42 строфы, а наиболее драматический фрагмент повествования приходится на строфу XXI («Онегин руку замахнул...»). Казалось бы, «симметризм Пушкина» (Эткинд, 1988: 12) неопровержим, но... два обстоятельства мешают нам признать окончательной победу, как писал И. М. Дьяконов, «пушкинского пристрастия к симметрии» (Дьяконов, 1982: 89). Сюжет пятой главы завершается лишь в начале шестой главы — три первых строфы шестой главы завершают начатый в пятой главе рассказ об именинах; следовательно, для поиска середины главы пополам следует делить число 45, а не 42. Во-вторых, первое издание пятой главы было опубликовано Пушкиным в феврале 1828 г. и содержало 45 строф, и лишь во второй редакции 1833 г. (которая появилась в рамках полной версии романа) поэт сократил текст главы до 42 строф. Таким образом, Пушкин, исключив при публикации полного текста романа три строфы из пятой главы, со-

творил (по нашему разумению) поэтическое чудо — он сохранил гармонически завершенное единство сюжетного ритма. Более того (и это особенно важно), в полном тексте романа гармоническое совершенство пятой главы оказалась безупречным как в эмоционально-смысловом, так и в сюжетно-логическом аспектах. Действительно, контрапунктивный центр пятой главы расположен в XVII строфе («Но что подумала Татьяна...»), а число 17 входит в гармонический ряд Фибоначчи (1–5–6–11–17–28–45–...), который напрямую отвечает принципу сюжетного ритма⁷⁴ пятой, центральной главы *ЕО*.

Таким образом, «симметризм» и как принцип композиционной организации поэтического текста Пушкина, и как аналитический прием исследовательской мысли должен быть заново осмыслен, тщательнейшим образом изучен и, скорее всего, заменен принципом композиционно-гармонического развития повествования. В данной работе мы не ставили своей целью более детальное обсуждение этих вопросов, и поэтому для завершения темы, связанной с использованием математических понятий в литературоведческих исследованиях, приведем высказывание А. Стендаля: «Из всех наук я больше всего люблю математику, так как в этой науке совершенно невозможно лицемерие»⁷⁵.

Вернемся, однако, к тексту Пушкина. Во второй главе *ЕО* «чудо» все-таки происходит, но явленность этого «чуда» смещена поэтом за геометрический центр главы на три строфы: «чудо» начинается строчками XXIV строфы:

Ее сестра звалась Татьяна...¹³⁾
Впервые именем таким
Страницы нежного романа
Мы своевольно освятим.

Фрагмент из пяти с небольшим строф (строфы XXIV–XXVIII и первое 4-стишие XXIX строфы), посвященный Татьяне Лариной, действительно выделяется на фоне общей ритмико-гармонической панорамы поэтического текста и в эмоциональном отношении действительно образует особый, контрапунктивный центр второй главы (см. рис. 14).

⁷³ См.: (Бонди, 1977: 113). Подробнее эти вопросы обсуждаются в: (Гринбаум, 2006: 170–197).

⁷⁴ Подробнее см.: (Гринбаум, 2006а: 91–94).

⁷⁵ Цит. по: (Арнольд, 2002: 7).

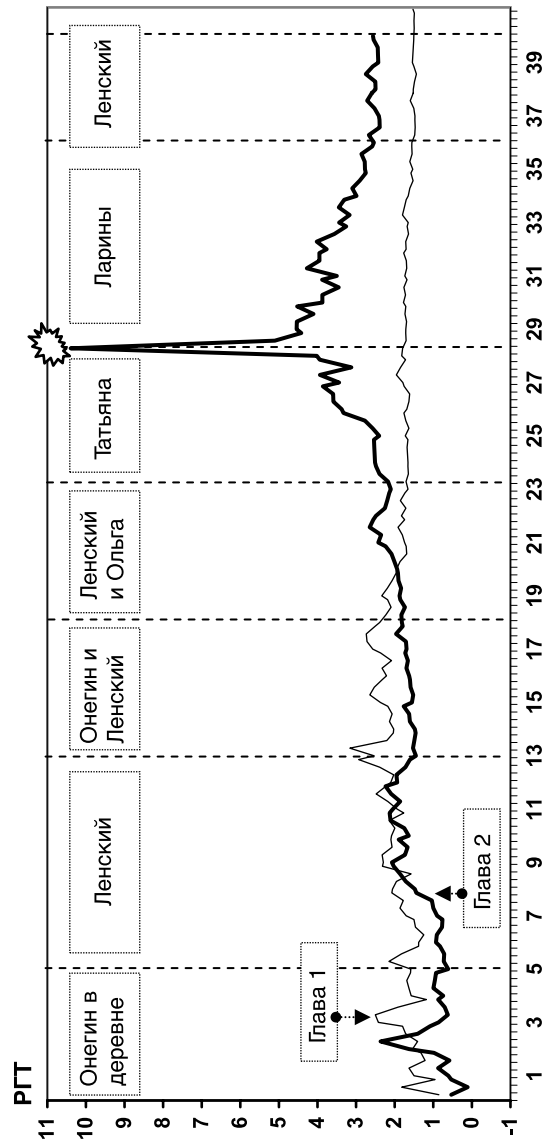


Рис. 14. Ритмодинамическая панорама первой и второй глав *ЕО*.

Более того, первая строфа этого фрагмента (строфа XXIV) в композиционном плане расположена *не в геометрическом*, как писал В. С. Непомнящий, а в *гармоническом* центре второй главы *ЕО*. В самом деле, строфа XXIV делит весь объем второй главы в пропорции «золотого сечения»: при общем объеме строф второй главы ($V = 40$) и значении коэффициента «золотого сечения» $\Phi = 1,618$ деление первого числа на второе дает значение 24,72 (целая часть этого числа равна 24 — она и соответствует XXIV строфе второй главы). Отмечу, что ряд психолингвистических экспериментов подтверждает, по мнению И. И. Римаревой⁷⁶, то обстоятельство, что информация, находящаяся в точке «золотого сечения» некоторого текста, напрямую попадает и фиксируется в подсознании человека, минуя его сознание.

Не менее важен и тот факт, что последовательность чисел $(16-24-40) = 8 \times (2-3-5)$ является частью гармонического ряда Фибоначчи $(1-2-3-5-8-\dots)$ с коэффициентом сюжетно-временной протяженности равным восьми. Ранее нами было показано, что числа этого ряда Фибоначчи: а) соответствуют принципу ритмического движения в стихах 4-, 5- и 6-стопного ямба (Гринбаум, 2000: 37–48) и б) соотносятся с сюжетным ритмом центрального мотива «любовь» романа Пушкина (Гринбаум, 2006с: 86–88). Более того, числа другого ряда Фибоначчи $(1-5-6-11-17-28-45-\dots)$ отвечают: а) принципу ритмического движения в 14-строчной «онегинской строфе» Пушкина (Гринбаум, 2000: 91–100) и б) сюжетному ритму пятой, центральной главы *ЕО*, причем для обеих редакций (1828 и 1833 гг.) этой главы, о чем мы говорили выше. Таким образом, вторая глава только лишь усиливает нашу убежденность в правоте Э. К. Розенова, который еще в начале XX в. писал, что природный закон «божественной» пропорции в эстетике художественного формообразования играет самую утонченную роль, которая «заключается в установке строго соразмерных пропорций между всеми основными мыслями произведения» (Розенов, 1982: 127).

⁷⁶ «Процесс превращения акта восприятия проблемной ситуации в формализованную порцию знания происходит по принципу золотого сечения. Золотое сечение есть гармоническая пропорция развивающего системообразования всякой человекосистемы» — см.: (Римарева, 2003: 28).

4.4. Ритм и содержание второй главы романа в ракурсе гармонического стиховедения

Картина изменения гармонического ритма и экспрессивности движения поэтической мысли Пушкина во второй главе *ЕО* (параметры РГТ и K_3) показана на рис. 14–16. Еще раз напомним, что все значения параметров РГТ и K_3 являются относительными, т. е. вычисляются относительно своих средних (эталонных) значений, принятых за единицу. На этих рисунках особо отмечены основные части сюжетной линии повествования и приведены отрывки поэтического текста второй главы для ряда неординарных точек кривых РГТ и K_3 — в целях большей наглядности предстоящего ритмико-смыслового анализа.

Гармоническое движение поэтической мысли во второй главе (это отчетливо видно на рис. 14) громадным всплеском фактически делится на две части: всплеск значений гармонии и экспрессии приходится на первое 4-стишие XXIX строфы — это и есть «чудо», явленное нам Пушкиным в виде образа своей главной героини Татьяны. Но «чудо» происходит не в самом тексте, а (мы уже об этом говорили) в *процессе чтения* этого текста, происходит *в душе читателя*, ибо (напомним) «не свои — наши мысли заставляет поэт петь внутри нас» (А. Франс).

Особо обратим внимание на то важнейшее обстоятельство, что к данному моменту мы (читатели) еще ничего не знаем ни о будущем героев романа, ни об отношении поэта к Татьяне: слова Пушкина из третьей главы:

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью...

и многие, многие другие романские вещи нам еще не известны, но читатель неосознанно, каким-то шестым чувством *ощущает* изменения в своем восприятии пушкинского стиха. Это *шестое чувство и есть чувство гармонии*: в конце рассказа о Татьяне (396-я строка и 3338 слогов от начала 2-й главы) мы наблюдаем *абсолютное* совпадение теоретических и реальных троек ряда Фибоначчи, причем не для строф поэтического текста, как в случае структурно-композиционного «золотого сечения», а для много более мелких единиц текста — для ударных и безударных слогов. Именно соотношение качественно разнородных слогов в русском стихе определяет, как мы уже говорили, степень приближенности реального ритма к ритму гармоническому. К концу 396 строки от начала второй главы (ко-

нец первого 4-стишия XXIX строфы) накопленное число ударных слогов равно 1275, а тройка чисел Фибоначчи (1275–2063–3338) определяет величину РГТ = 10,4 — в этой точке повествования пушкинский текст подводит читателя к состоянию *абсолютной гармонии*, и это (по мнению В. С. Непомятого, и по нашему мнению тоже — хотя и в несколько ином ракурсе) и есть *ощущение* «чуда». Судя по нашим графикам, «чудо» длится очень недолго, но ведь и поэтический текст Пушкина тут же переключает внимание читателя сначала на отца, а затем и на мать Татьяны:

Отец ее был добрый малый,
В прошедшем веке запоздалый...

Ранее — и в начальной главе *ЕО*, и в первых 28 строфах его второй главы — в поведении параметра РГТ ничего подобного не наблюдается (см. рис. 14).

Поясним теперь само понятие *абсолютной гармонии*, поскольку от точности его толкования зависит степень убедительности всего нашего ритмико-гармонического анализа. Напомним, что на языке математики гармония выражается законом «золотого сечения»⁷⁷: две части целого гармоничны, если их соотношение равно коэффициенту «золотого сечения» $\Phi = 1,618033988...$ — таково самое простое и понятное толкование принципа «золотого сечения». Число Φ иррационально, следовательно, в практической деятельности и измерительных процедурах оно недостижимо, поэтому в любых исследованиях речь идет лишь о степени приближенности реальных пропорций к величине $\Phi \approx 1,618$. На практике расчеты ограничиваются *тремя* (и даже двумя) знаками после запятой.

Ранее мы уже приводили слова Е. Г. Эткинда о том, что «ритм делает ощутимой гармонию». Если теперь с позиций гуманитарного и точного знаний сравнить число $\Phi = 1,6180339$ с величиной соотношения между безударными и ударными слогами в конце 396-й строки второй главы *ЕО* (2063: 1275 = 1,6180392), то окажется, что вычисленное значение отличается от числа Φ только в шестом (!) знаке после запятой. Именно такое беспрецедентно малое отличие реальных параметров ритма от коэффициента «золотого сечения» позволяет говорить об *абсолютной гармонии* ритма, имеющей место во второй главе в финале рассказа о Татьяне Лариной (строфа XXIX).

⁷⁷ См., напр.: (Стахов, 2003: 15).

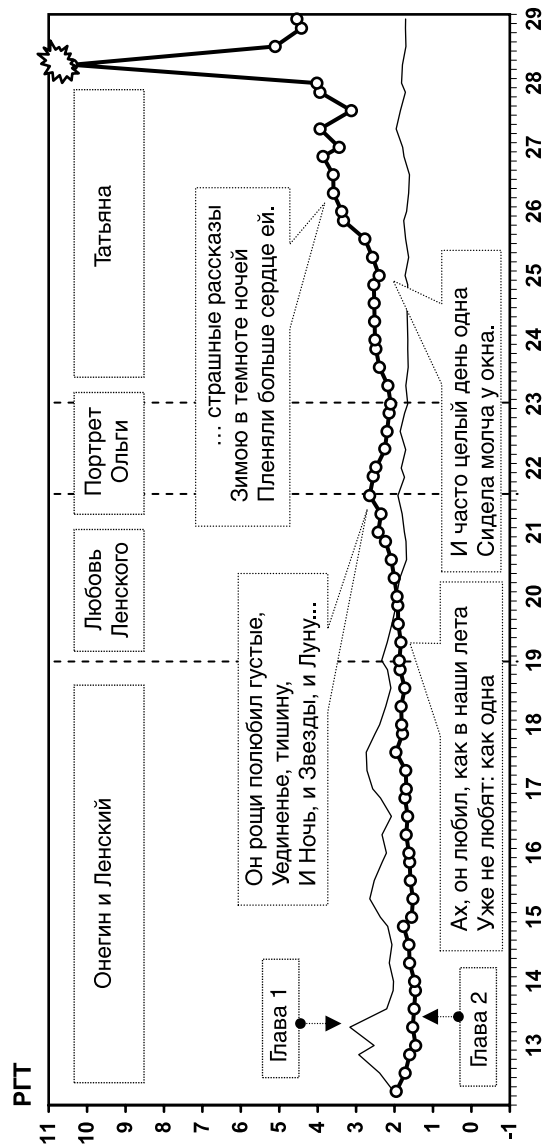


Рис. 15. Гармония ритма и содержания во второй главе *ЕО* (по горизонтальной оси — номера строф второй главы).

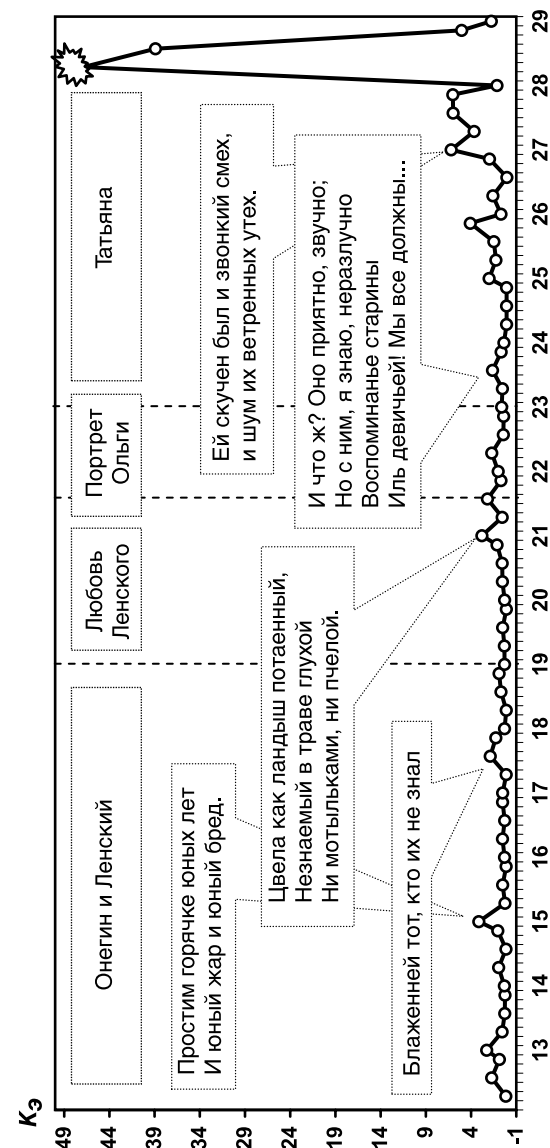


Рис. 16. Экспрессия ритма во второй главе *ЕО* (по горизонтальной оси — номера строф второй главы).

Итак, явление «чуда» во второй главе, которое не заметили современники Пушкина, но которое столь сильно удивило В. С. Непомнящего, требует, на наш взгляд, дальнейшего комментария. Известный пушкинист весьма точно ощутил очарование (красоту) рассказа поэта о «старшей сестре», но его попытка найти достойные аргументы, чтобы объяснить собственные впечатления, опиралась прежде всего на знания квалифицированного исследователя и, в первую очередь, на знание текста всего романа. Скажем, чтобы появление образа Татьяны можно было назвать «чудом», В. С. Непомнящий утверждает: «явление Татьяны иррационально», и что если Онегин, Ленский и Ольга «должны были появиться, чтобы повествование состоялось», то «Татьяна могла бы не появиться, и, более того, по всей логике второй главы она *не должна* появиться». Далее это весьма спорное суждение приводит критика к выводу, что появление образа Татьяны «*иноприродно* логике, руководившей им < Пушкиным — sic!>, но оно — есть; и этот факт, сама его иноприродность, долженствует стать новой точкой отсчета, центром новой, готовой возникнуть, ценностной структуры» (Непомнящий, 1999: 147–149). Модальность долженствования, как мы понимаем, вообще не может соотноситься с процессом творчества как явления самоограниченного саморазвития художественной мысли⁷⁸. В случае же анализа романских событий «по главам» данное утверждение критика способно вызвать лишь крайнее изумление.

Полемика с В. С. Непомнящим не входит в ближайший круг наших задач, и поэтому выделим главное: многие оценки ученого имеют под собой реальные основания, но в ряде случаев авторские разъяснения собственных оценок весьма субъективны и спорны. Так, XXVIII строфа вполне заслуживает эпитета «космическая» — но лишь в малой степени по той причине, что в этой строфе «оживает и обретает новую силу и глубину величавый звук» (Непомнящий, 1999: 117), завершающий первую строфу второй главы:

И сени расширял густые
Огромный запущенный сад,
Приют задумчивых дриад.

Такое объяснение В. С. Непомнящего не слишком убедительно, потому что, во-первых, подобные ассоциативные переклички вряд ли мо-

⁷⁸ Это положение мы впервые представили в: (Гринбаум, 2000: 25).

гут возникнуть у рядового читателя романа — слишком велика дистанция между I и XXVIII строфами второй главы (расстояние между ними составляет 26 строф, а это 364 строки или 65 % объема главы). И, во-вторых, нельзя забывать высказывание самого Пушкина: «ум не может довольствоваться *одной игрою звуков*; чувство требует чувства; воображение — картин и рассказов» (Пушкин, 1978: 449).

Мы убеждены в том, что логически выстроенной аргументации и даже отсылок к ассоциативно перекликающимся событиям романного повествования далеко не достаточно для анализа чувственно-смыслового восприятия стиха Пушкина. При любом стиховедческом анализе ритм, лежащий в основе поэтического текста, не может не играть главенствующей роли. Еще раз вспомним слова С. М. Бонди: «Погруженные с помощью ритмических воздействий в особое состояние, когда наш организм резонирует, заражается этим ритмом, мы начинаем особенно чутко воспринимать все детали этого воздействующего на нас ритмически организованного процесса и особенно сильно реагировать на них».

Чтобы увидеть (буквально!) чувственные основания для столь красочных оценок В. С. Непомнящего, обратим особое внимание на характер изменения параметров РГТ и K_3 в интервале от XXIV и до XXIX строфы (рис. 15, 16).

В конце XXIII строфы Пушкин резко обрывает рассказ об Ольге — в этой точке повествования значения величин РГТ = 2,10 и K_3 = 0,6. Интересно, что здесь располагается локальный минимум величины РГТ, а локальный максимум (РГТ = 2,65) приходится на второе 4-стишие предыдущей XXII строфы:

Простите, игры золотые!
Он рощи полюбил густые,
Уединенье, тишину,
И Ночь, и Звезды, и Луну...

С этого момента и далее вплоть до конца XXIII строфы величины РГТ только уменьшаются, что полностью соответствует смыслу написанного здесь о Луне — «замене тусклых фонарей» и, в завершении, — об Ольге:

Ее портрет: он очень мил,
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно.

Комментируя эту часть второй главы, В. С. Непомнящий вполне резонно писал о том, что характеристики Ольги и поэзии Ленского «связаны луной, которая дается сначала в традиционно высоком ключе, но по мере приближения к “портрету Ольги” неуклонно “снижается” автором — плавно, с совершенно невинным видом, словно бы совсем по другому поводу, — и с ненарочитой язвительностью освещает предмет обожания Ленского» (Непомнящий, 1999: 115). Применительно к XXII и XXIII строфам это суждение полностью подкрепляется нашими ритмико-гармоническими данными (рис. 16): величины экспрессивности K_3 мелкими зигзагообразными скачками уменьшаются от 2,2 до 0,6 — при постоянно снижающейся гармонии такое поведение экспрессивности указывает на чуть заметную раздраженность читательского восприятия, раздраженность, порожденную «почти слащавым» портретом Ольги (Непомнящий, 1999: 146). Учитывая поэтического кредо Пушкина, стремившегося в своем творчестве к «правдоподобию чувствований в предполагаемых обстоятельствах», именно на такой рецептивный эффект и был направлен, как нам представляется, замысел поэта — погрузить читателя в неуютную атмосферу «приторной» поэзии и резко ее оборвать, чтобы вывести на сцену (по контрасту!) новую героиню своего романа.

Вот тут-то незаметно и начинается «чудо», о котором читателю дано будет судить лишь через пять с небольшим строф — а пока первая строчка XXIV строфы, еще ничего сверхъестественного не предвещающая, но располагаясь в начале структурно-композиционного «золотого сечения» главы (что выяснится еще позже), открывает рассказ о «старшей сестре»:

Ее сестра звалась Татьяна...¹³⁾

Три точки в конце строки весьма выразительны: по крайней мере, Пушкин таким образом еще не начинал своих строф ни в первой, ни во второй главах своего романа. Пауза после этой строки, обозначенная поэтом не только средствами пунктуации, но и комментарием о русских вариантах греческих имен (авторское примечание под номером 13), будто бы ненароком призывает читателя лучше запомнить это имя — «Татьяна»; будто бы не особо доверяя гармоническому чувству читателя, Пушкин предпочитает на этом месте заострить его внимание особым образом — необходимостью перечитать эту строчку заново, вернувшись к ней

после знакомства с перечнем «сладкозвучнейших греческих имен: Агафон, Филат, Федора, Фекла и проч.»

Следующую XXV строфу поэт начинает почти той же фразой:

Итак, она звалась Татьяной...

а далее лишь один раз имя «Татьяна» появляется на протяжении шести-десяти оставшихся в «Татьянином» фрагменте строк (тогда как местоимения «она», «ей», «ее» используются в шесть раз чаще).

Итак, структурно-композиционный центр главы (строфа XXIV) выделяется тремя важными деталями. Во-первых, он обрамлен двумя почти что равносильными строчками, содержащими имя «Татьяна», которое читателю с очевидностью предлагается хорошенько запомнить. Во-вторых, именно здесь впервые звучит намерение поэта писать «нежный роман», пусть даже в слове «нежный» многие готовы услышать легкую иронию или намек на будущие романтические приключения. Отметим, что слова Пушкина в отношении Татьяны Лариной:

Впервые именем таким
Страницы нежного романа
Мы своевольно освятим.

окажутся пророческими, а ирония, если кем и подмеченная в тексте и связанная со словами «нежный» и «освятим», будет становиться все менее обоснованной по мере знакомства с другими главами романа.

В-третьих, гармоническое движение поэтической мысли преодолевает инерцию своего падения, нижняя планка которого приходится на конец XXIII строфы (где «тип Ольгиной красоты, — писал В. В. Набоков⁷⁹, — наводит на Пушкина тоску»), и начинает свое восходящее движение к точке абсолютной гармонии.

Вначале (в XXIV и XXV строфах) мы наблюдаем весьма неспешное нарастание гармонии («переключение от сентиментализма к романтизму» — В. В. Набоков), а экспрессия, достигнув в середине XXIV строфы величины $K_3 = 1,63$, вновь уменьшается до совсем уж нечувствительных значений (0,7; 0,4; 0,1; 0,1); лишь в конце XXV строфы она преодолевает прежний локальный максимум, подрастая до значения $K_3 = 2,0$:

⁷⁹ См.: (Набоков, 1998: 50).

Дитя сама, в толпе детей
Играть и прыгать не хотела,
И часто целый день одна
Сидела молча у окна.

В этом месте гармония, оставаясь высокой, все же чуть-чуть снижается, что вполне согласуется со смыслом этого 4-стишия и в дополнительных комментариях, как мы видим, не нуждается. Далее, XXVI строфа «Задумчивость, ее подруга...» шаг за шагом приводит к ощущению росту гармонии (от 2,4 до 3,4), который продолжается на протяжении XXVII строфы (от 3,4 до 3,9), но в конце строфы — и снова в полном соответствии со смыслом — небольшой спад до величины $РГТ = 3,4$:

Ей *скучен* был и звонкий смех,
И шум их ветреных утех.

Особо отметим, что если до конца XXVI строфы гармония нарастает более или менее плавно, то начиная с XXVII строфы параметр РГТ, будучи весьма высоким, ведет себя иначе — раскачиваясь со все увеличивающейся амплитудой, словно аккумулируя в себе дополнительную энергию, величины РГТ последовательно принимают значения 3,6; 3,9; 3,4; 3,9; 3,1; 3,9 — амплитуда меняется в гармонической (sic!) пропорции: $(0,3-0,5-0,8) = 0,1 \times (3-5-8)$, затем небольшое замирание в конце XXVIII строфы ($РГТ = 4,0$) и — в завершение рассказа о Татьяне — «космический» взлет до значения $РГТ = 10,4$ в начале XXIX строфы:

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона и Руссо.

Вспомним Гераклита: «Скрытая гармония сильнее явной».

Подводя некоторые итоги, воспользуемся словами В. Н. Турбина, который писал, что с самого начала «непосредственное описание Татьяны заменено указанием на *впечатление*, которое она производит (именно так в «Илиаде» Гомера говорится, как известно, о Елене Прекрасной)... Конечное, общее впечатление, производимое Татьяной, — впечатление ее светоносности... «Луч света в темном царстве», — образ,

который с легкой руки Н. А. Добролюбова лет через тридцать после «Евгения Онегина» прочно войдет в обиход публицистики, зарождается уже здесь» (Турбин, 1996: 80).

4.5. Интегральные ритмико-экспрессивные характеристики второй главы

Перейдем к краткому сравнительному анализу ритмико-экспрессивных параметров стиха Пушкина, но вначале вспомним, что в 1823 г. Пушкин «с упоением» работал над текстом второй главы романа — с одной стороны, и что во второй главе «менее блеска», чем в первой — с другой. Этим оценкам полностью отвечают значения индексов ритмико-чувственной активности IND: если для первой главы $IND = 16,1$, то для второй главы значение $IND = 9,9$ (табл. 4).

Таблица 4

Интегральные ритмико-экспрессивные параметры стиха Пушкина

Поэтический ореол	Объем текста V (слоги)	Гармонический ритм стиха РГТ			Экспрессивность ритмоощущений $K_э$			IND
		O_{MAX}	O_{CP}	IMP	$K_{э-MAX}$	$K_{э-CP}$	NS	
1. <i>ЕО</i> , глава 1	6326	3,2	1,73	2,11	9,2	1,0	7,6	16,1
2. <i>ЕО</i> , глава 2	4720	10,4	2,28	1,27	46,9	2,1	4,9	9,9
3. Вдохновение	658	4,17	2,50	1,15	23,2	8,1	6,2	10,5

Последнее значение весьма близко к величине этого параметра для эмоционального состояния «вдохновение» ($IND = 10,5$), что полностью согласуется с собственной оценкой Пушкина: «работая с упоением». В разности же значений этого параметра для первых двух глав *ЕО* не менее отчетливо отражается (и мы уже об этом говорили) тот общепринятый литературный факт, что в целом вторая глава уступает первой — одной из двух «наиболее красочных глав романа» (Набоков, 1998: 57). Тот же вывод поддерживает и сравнение зон КРЗ для первой и второй глав *ЕО* (рис. 17).

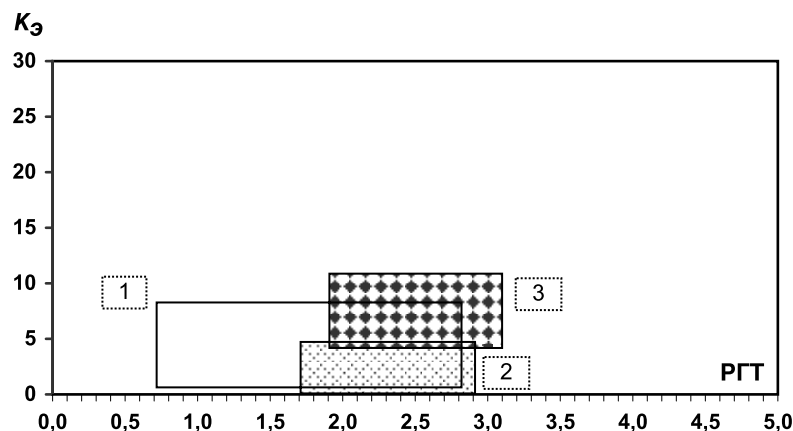


Рис. 17. Креативные зоны ритмики стиха Пушкина: 1 — EO, глава первая; 2 — EO, глава вторая; 3 — Вдохновение.

Рассмотрим теперь значения интегральных параметров для второй главы EO более детально. Чтобы для строф «чуда» подтвердить (или опровергнуть) применимость слов А. А. Бестужева о том, что «везде, где говорит чувство, где мечта уносит поэта из прозы описываемого общества — стихи загораются поэтическим жаром и звучней текут в душу», проведем анализ изменения параметров гармонии РГТ и экспрессии K_3 для трех частей этой главы: для фрагмента, названного нами «часть 1» (строфы I–XXIII), для фрагмента «образ Татьяны» («часть 2», строфы XXIV–XXVIII и 4-стишие XXIX строфы) и для заключительной части («часть 3», строфы XXIX–XL).

Сравнение проведем по средним значениям параметров гармонии РГТ (O_{CP}) и экспрессии K_{3-CP} , которые наиболее ярко отражают суть эмоциональной динамики повествования. По этим параметрам эпизод «чуда» («часть 2») значительно превосходит первую главу: почти в два раза по РГТ (3,4 против 1,7) и в четыре раза — по экспрессивности K_3 (4,1 против 1,0). Не менее ощутима разность между первыми частями второй главы: значение РГТ для первого фрагмента 1,6 (для второго — 3,4), а значение $K_3 = 1,4$ (для второго — 4,1). Третья часть второй главы (Ларины, Ленский) демонстрирует снижение (относительно второй части) средних значений параметра РГТ (до 3,2) и параметра K_3 (до 2,7).

Уже этих данных достаточно, чтобы с позиций гармонии и экспрессии пушкинского стиха подтвердить применимость слов А. А. Бестужева ко второй главе EO: во второй части второй главы («образ Татьяны») стихи действительно *загораются поэтическим жаром и звучней текут в душу читателя*.

Но это еще не все. Мы имеем теперь возможность подтвердить слова о Татьяне Лариной как о *луче света в темном царстве*. Попутно заметим, что ко второй главе более всего подходит определение «скучного», а не «темного царства»: не зря же поэт начинает I строфу второй главы словами «Деревня, где *скучал* Онегин...», или пишет «О *скуке* жизни холостой» (строфа XII), или о Ленском и Онегине: «Они друг другу были *скучны*», а о возникшей дружбе героев — лишь потому, что делать им в деревне было нечего (строфа XIII), или о Татьяне: «Она в горелки не играла, / Ей *скучен* был и звонкий смех, / И шум их ветреных утех» (строфа XXVII).

Итак, о *луче света*: выпишем значения РГТ (O_{CP}) и K_{3-CP} последовательно для «части 1», «части 1 + части 2» и «части 1 + части 2 + части 3» (т. е. всей второй главы в целом):

$$O_{CP}: 1,6 \rightarrow 1,9 \rightarrow 2,3,$$

$$K_{3-CP}: 1,4 \rightarrow 1,9 \rightarrow 2,1.$$

Не требуется особых пояснений, чтобы заметить главное: одновременный рост двух параметров — и гармонии, и экспрессии — указывает на усиление положительной эмоциональной окраски повествования, а влияние фрагмента «чуда» (часть 2, «образ Татьяны») на общую динамику этого процесса имеет решающее значение. Величины РГТ и K_{3-CP} для третьей части вдвое превышают те же показатели для первой части, хотя в содержательном плане третья часть второй главы ничем особым не выделяется (вспомним сюжет этой части в изложении В. С. Непомнящего или В. В. Набокова): рассказ о семье Лариных, посещение Ленским могилы «бригадира» Ларина и, в заключении, три строфы авторского «эсхатологического» эпилога (Набоков, 1998: 48, 49).

Но отблеск светоносного фрагмента не дает читателю полностью погрузиться в малоподвижную атмосферу скучного сельского бытия, ибо, повторимся, резонансный всплеск собственных чувств читателя надолго оставляет след в его душе: «не свои — наши мысли заставляет поэт петь внутри нас».

4.6. «Точка бифуркации» во второй главе романа: продолжение разговора

Вернемся теперь к вопросу о «точке бифуркации». Первая в романе «точка роста» обнаруживается, как мы показали, в тексте первого 4-стишия XXIX строфы второй главы, это — точка приобретения нового *качества* при малом изменении ее параметров. Конечно, в смысловом отношении это станет очевидным в будущем — при знакомстве с содержанием третьей и последующих глав пушкинского романа, но разговор о способах представления точек бифуркации в тексте романа и особенностях ее восприятия именно как потенциальной точки развития сюжета требует особого внимания.

Выше мы говорили о модальности долженствования в суждениях В. С. Непомнящего и о том, что представленный во второй главе *ЕО* образ Татьяны как центр, по мнению критика, новой, готовой возникнуть, ценностной структуры не может быть — в аспекте анализа «по главам» — объяснен стандартными приемами и средствами литературоведческого анализа. Как нам представляется, именно по этой причине критик был вынужден прибегнуть к своему весьма спорному аргументу. Наиболее точно рассматриваемая нами ситуация обрисована П. А. Катениным в его письме к Пушкину: «Ленский нарисован хорошо, а Татьяна *много обещает*». Чтобы утверждать большее, ретроспективный анализ должен быть основан на знании текста всего романа, даже если исследователь солидарен с мировоззренческой позицией В. Хлебникова: «не раз случалось, что будущее зрелой поры в слабых намеках открыто молодости» (Хлебников, 1987: 358).

Еще раз повторим, что в нашем случае малопродуктивны и не выручают исследователя ни знаменитая формула О. М. Фрейденберг, ни положение о том, что сюжет *ЕО* движется от предсказания к осуществлению. В тексте Пушкина, представляющем читателю образ Татьяны Лариной (даже в завершающем этот фрагмент 4-стишии XXIX строфы), все до предела реалистично — несмотря на блестящий поэтический слог, найти в эпизоде «чуда» метафорические иносказания нам, по крайней мере, весьма затруднительно. Но всем, кому, как писала И. Л. Альми, «дана восприимчивость к искусству, хорошо знакомо состояние *радостного возбуждения*, явно превышающее рациональные источники, лежащие в его основании» (Альми, 2004: 26).

Дойдя в процессе чтения второй главы до первого 4-стишия XXIX строфы, мы (читатели) обнаруживаем (точнее, *ощущаем*) точку бифуркации — точку *абсолютной гармонии*, ощущаем то правильно организованное малое воздействие (текст всего-то в 0,7 % объема второй главы!), которым завершается рассказ поэта о Татьяне Лариной:

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона и Руссо.

Конечно, это 4-стишие и его особые качества не могут рассматриваться обособленно, вне общей динамики повествования второй главы *ЕО*: это те стихи, которые появились *в свое время и в своем месте* и которые в смысловом отношении несут в себе потенциальные основания для будущего романного действия.

Подивимся прозорливой чуткости А. Белого, который 100 лет назад при анализе стихотворения «Не пой красавица при мне...» написал следующее: «Если... разобрать ритм стихотворения в отношении к содержанию, то получим следующую аналогию между содержанием и ритмом: всякий раз, как воспоминание предшествует вызываемому образу, *душевный* порыв сопровождается *ритмическим* порывом... ритмический центр стиха — в душевном движении, а не в образах этого движения...» (Белый, 1910: 405).

Будущее — в развитие любовной темы романа — начнется уже в начале третьей главы (строфы VII и VIII):

Пора пришла, она влюбилась...
...
Давно ее воображение,
Сгорая негой и тоской,
Алкало пищи роковой;
Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала... кого-нибудь,
И дождалась... Открылись очи;
Она сказала: это он!..

Но именно во второй главе, в точке абсолютной ее гармонии эмоционально-резонансное воздействие текста на читателя, еще не знако-

мого с предстоящим будущим, оказывается максимальным и потому (для чуткого читателя) — многообещающим (вспомним слова П. А. Катенина: «Татьяна *много обещает...*»). Авторское повествование ощущается и воспринимается читателем с максимальной степенью эмоциональности далеко не только потому, что *правдоподобие чувствований* реализовано поэтом в словах и их сочетаниях, которые порождают «удивительные преобразования смысла» (Набоков, 1998: 584). Не менее значимо то обстоятельство, что гармония и экспрессия латентно представлены в самом *характере движения* поэтической мысли, в том уникальном (для данного поэтического фрагмента) характере движения, которому подчинен и сам выбор слов, и способ их взаимного расположения в стихе.

Таким образом, в сфере временных искусств, к которым, конечно же относится искусство поэзии, эмоционально-смысловой потенциал точки бифуркации имеет наибольшие шансы на реальное воплощение в будущем тексте. Сами же точки бифуркации, как мы полагаем, не могут не располагаться в центрах «золотого сечения» — по крайней мере в лучших произведениях великих поэтов. Еще раз вспомним слова Э. К. Розенова, известного русского исследователя поэтических и музыкальных текстов: «Закон золотого сечения проявляется чаще всего в наиболее точных и логических формах у наиболее гениальных авторов и, главным образом, в наиболее одухотворенных творениях их», поскольку этот закон «в высшей степени характеризует самый процесс творчества» (Розенов, 1982: 156). Наибольший интерес в этом отношении представляют не только явные (обнаруживаемые в тексте) средства воплощения поэтической суггестии, посредством которых автору удастся обратить особое внимание читателя на тот или иной фрагмент повествования⁸⁰, но и латентные (не существующие на письме) возможности пушкинского стиха — в части их темпорального воздействия на читателя.

Итак, значение параметра IND (индекса резонансно-чувственной активности) для фрагмента «чуда» второй главы поистине космическое (IND = 51,4): оно много больше, чем для всех исследованных нами фрагментов пушкинского текста, включая эмоциональные состояния «зави-

сти» и «ненависти» (см. табл. 2). Пять строф второй главы, расположенных в гармоническом (структурно-композиционном) центре второй главы, завершаются ярким как *луч света* 4-стишием и — образ Татьяны Лариной действительно вызывает в нас сопереживание эмоционально-содержательного движения поэтической мысли Пушкина в полном соответствии с его поэтическим кредо: «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует сердце наше». Это и есть тот особый момент развития поэтического повествования, когда в процессе читательского восприятия пушкинского стиха потенция его «эмоционально-энергетического» всплеска (Альми, 2004: 30) ощущается с максимальной силой: «ритм — это основная сила, основная энергия стиха» (Маяковский, 1961: 101).

В заключение раздела приведу слова М. Н. Каткова, сказанные им в адрес стихотворения Пушкина «Для берегов отчизны дальней» (1830 г.) и, по нашему мнению, вполне применимые для выражения чувств читателя центральной части второй главы *ЕО*: «В индивидуальности минуты заключается невыразимое очарование этого стиха. Оно дышит чем-то своим, чем-то совершенно особенным. Эта минута есть нечто единственное в своем роде, нечто до бесконечности оригинальное. В этих немногих строках целая повесть. Читая их, вы чувствуете, как на душе вашей слагается это полное мгновение, которое вы потом отличите от тысячи других. Вы никогда не забудете этого настроения. Поэзия овладела этой минутой и принесла ее в дар общему сознанию» (Катков, 1998: 88, 90).

⁸⁰ Например, с помощью повторов (*Ее сестра звалась Татьяна — Итак, она звалась Татьяной*) или еще чаще повторяющихся словесных формул — рефренов, или особых рифмических цепей, или ярких и неожиданных ходов в концовке стиха и др.

Часть 5

ТРЕТЬЯ ГЛАВА РОМАНА ПУШКИНА: РИТМИКО-СМЫСЛОВОЙ КОММЕНТАРИЙ

5.1. Историко-литературный контекст

Третья глава романа «Евгений Онегин» была начата Пушкиным в Одессе в феврале 1824 г., завершена в октябре того же года в Михайловском, но впервые опубликована лишь в октябре 1826 г. С одной стороны, это одна из самых коротких глав романа, а с другой — новаторская во многих своих поэтико-стилистических отношениях: в ней впервые в *ЕО* появляются так называемые «вставные тексты» (Письмо Татьяны и Песня девушек), впервые автором используется диалогическая речь и особый стилистический прием — строфический перенос («И задыхаясь на скамью / Упала...»). Но главное, пожалуй, в том, что в третьей главе начинается действие романа: Татьяна влюбляется в Онегина и пишет ему письмо.

Третья глава, по мнению В. В. Набокова, «с ее в высшей степени функциональными отступлениями и энергичным потоком событий является собой наиболее гармонично сложенную конструкцию с отточенным корпусом и симметричными крыльями». Повествовательная канва этой главы в интерпретации В. В. Набокова выглядит следующим образом (Набоков, 1998: 54, 51):

Глава третья включает сорок одну строфу и отрывок со свободной схемой рифмовки в семьдесят девять стихов — «Письмо Татьяны к Онегину», а также «Песню девушек» из восемнадцати хорейских стихов. Центром главы является Письмо Татьяны. Письмо предваряют двадцать пять строф (VII–XXXI), постепенно подводящие к нему читателя, далее следуют шесть строф, где говорится о его отправке и последующем ожидании. Таким образом, тридцать одна строфа и центр главы, письмо, посвящены описанию любви Татьяны к Онегину, и эта основная часть песни симметрично обрамлена двумя приездами Онегина в имение Лариных. Посещение, с которого начинается глава, занимает

первые шесть строф (I–VI), а посещение, которым она заканчивается, охватывает заключительные четыре строфы (XXXVIII–XXXIX, XL—XLI) с песней в середине последнего пассажа.

В отличие от «до удивления незамысловатой» второй главы романа (Непомнящий, 1999: 112), читатель третьей главы *ЕО* сразу погружается в атмосферу яркой романтико-драматической коллизии: уже в начальных строфах, в первом диалоге Онегина и Ленского «затягивается первый роковой узел. Онегин, чтобы разогнать скуку, решает отправиться вместе с другом в гости к Лариным, а уж далее за дело берется судьба» (Набоков, 1998: 52).

По мере продвижения нашего комментария от начала главы к ее завершению мы будем расширять рамки историко-литературного контекста, а сейчас представим картину соотношенности гармонического ритма (параметры РГТ и K_3) и содержания третьей главы *ЕО* (рис. 18, рис. 19). На этих панорамных рисунках обозначены основные части сюжетной линии повествования, а ниже (как и ранее на других рисунках) — отрывки поэтического текста для ряда неординарных точек графиков гармонии РГТ и экспрессии K_3 .

Внимательный взгляд на панораму ритмико-экспрессивной динамики поэтической мысли в третьей главе *ЕО* позволяет сразу же отметить особо «беспокойное» поведение параметров РГТ и (одновременно) K_3 в пределах двух фрагментов повествования: Разговора Татьяны с няней и Письма Татьяны — центрального фрагмента главы. Не менее интересны и другие фрагменты третьей главы: например, в начальных строфах главы изменение величин РГТ в целом носит весьма плавный (волнообразный) характер (рис. 18), но экспрессивность ведет себя здесь совсем иначе и, хотя величины K_3 далеки от максимальных (рис. 19), вполне логично предположить, что появление таких резких перепадов значений K_3 имеет под собой веские смысловые основания.

Перейдем к последовательному рассмотрению шести фрагментов третьей главы *ЕО* (поездка друзей к Лариным, «отступление» первое: «ощущения любви», ночной разговор с няней, «отступление» второе, Письмо Татьяны, Песня девушек и заключительная часть главы).

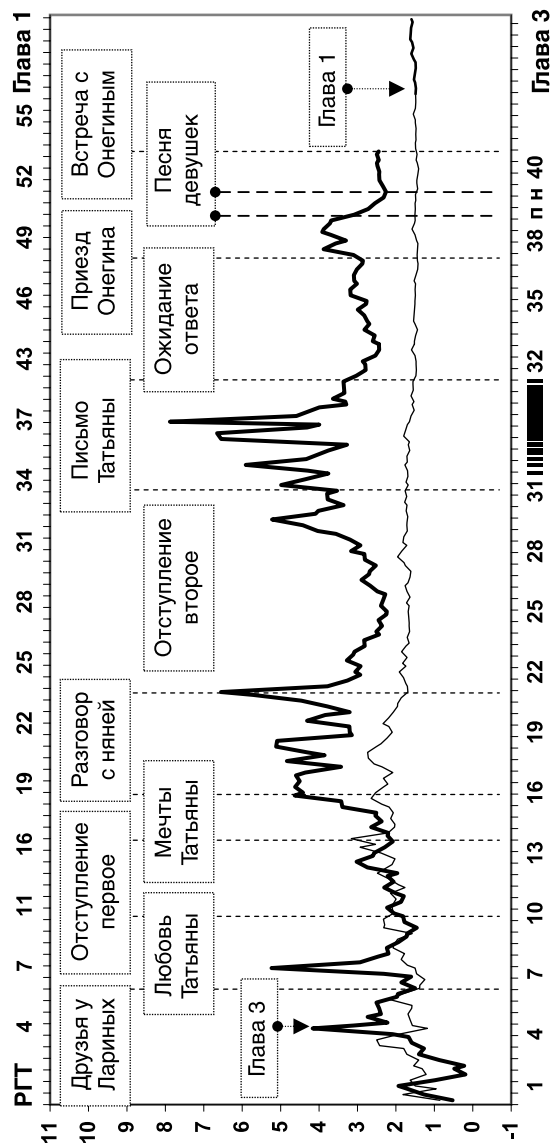


Рис. 18. Ритмодинамическая панорама первой и третьей глав *EO*
(тонкая кривая — глава первая; внизу по горизонтальной оси — номера строф третьей главы).

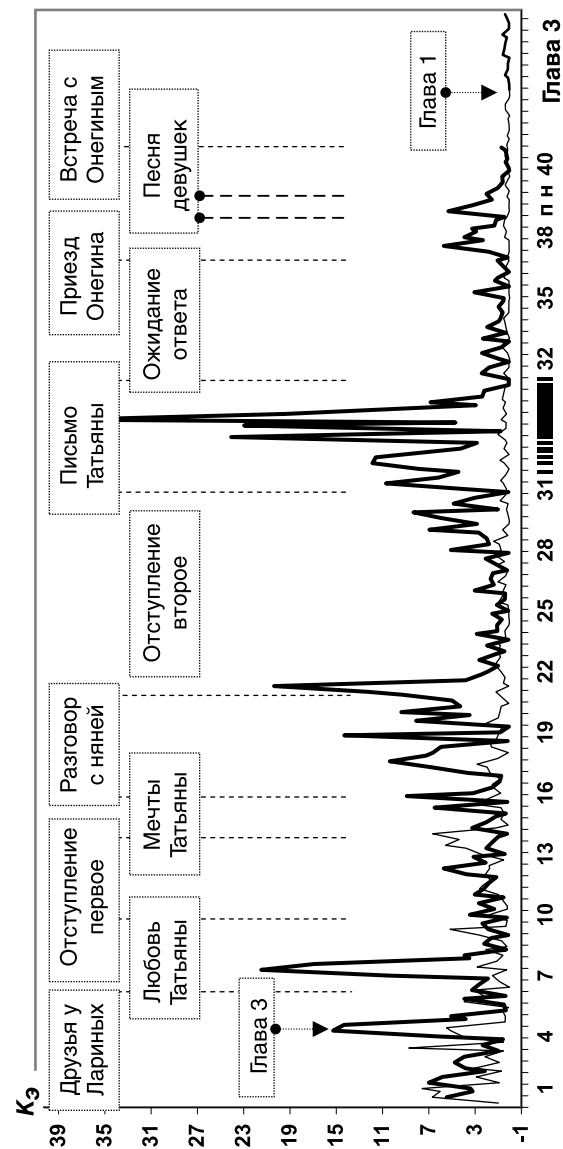


Рис. 19. Экспрессия ритма в третьей главе в сравнении с первой главой *EO*
(тонкая кривая — глава первая; по горизонтальной оси — номера строф третьей главы).

5.2. Поездка Онегина и Ленского к Лариным

Первый фрагмент, названный нами «Друзья у Лариных» (рис. 18), повествует о поездке Онегина и Ленского в имение Лариных (первые шесть строф, из которых третья — неполная). Точнее говоря, самой поездке посвящена только третья строфа, а две строфы до нее (строфы I и II) и две после нее (строфы IV и V) — это диалоги героев романа. Из VI строфы читатель узнает о том впечатлении, которое произвело «Онегина явление» на своих сельских соседей.

В первом диалоге, как мы уже упоминали, «затягивается первый роковой узел» (В. В. Набоков). Второй диалог содержит не менее важные строки⁸¹, оцениваемые критиками как «завязка» отношений между Онегиным и Татьяной:

«Неужто ты влюблен в меньшую?»
— А что? — «Я выбрал бы другую,
Когда б я был как ты поэт...» (V, 5–7)

Литературоведы особо выделяют данный эпизод по той причине, что словами Онегина «Я выбрал бы другую...» обозначен «возможный сюжет» влюбленности героев романа, от которого Пушкин хотя и не сразу (если судить по черновым вариантам пятой строфы), но все же решительно отказался (Бочаров, 1974: 59; Шварцбанд, 2004: 172).

Итак, Онегин в деревне скучал как до поездки к Лариным, так и после нее; Ленский же в преддверии встречи со своей невестой пребывал в радостно-приподнятом настроении, но возвращаясь домой вместе с Онегиным, был сильно разочарован («оскорблен» — у В. В. Набокова) его словами об Ольге:

В чертах у Ольги жизни нет...
Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна...

Графики ритмики и экспрессии для начальных строф третьей главы в увеличенном масштабе представлены на рис. 20.

⁸¹ Фрагменты текста *ЕО* сопровождаются указателями на номер главы (курсивом, при необходимости), номер строфы (римские цифры) и номера строк (арабские цифры).



Рис. 20. Гармония и экспрессия ритма в начальных строфах третьей главы *ЕО* (тонкая кривая — РГТ; по горизонтальной оси — номера строф третьей главы).

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что первая строфа главы характеризуется нарастанием величин РГТ при одновременном уменьшении экспрессии K_3 , причем в этой строфе максимальное значение $K_3 = 5,5$ обнаруживается именно в том месте, где у Пушкина речь идет о разных взглядах Онегина и Ленского на жизнь в деревне (I, 5–8):

Помилуй! и тебе не трудно
Там каждый вечер убивать?»
— Ни мало. — «Не могу понять...»

Вторая строфа в плане поведения параметров РГТ и K_3 отличается от первой строфы тем, что почти на всем протяжении строфы изменения параметров гармонии и экспрессии находятся в противофазе друг к другу — когда гармония нарастает, экспрессия ослабевает, и наоборот. Так, в конце первого 4-стишия («Милее мне домашний круг...») второй строфы величина K_3 перерастает прежний максимум первой

строфы и достигает значения $K_3 = 7,0$. Однако гармоническая составляющая ритма РГТ уменьшается на протяжении первых восьми строк — вплоть до возникшего (от нечего делать!) желания Онегина отправиться к Лариным вместе с Ленским. Здесь величина РГТ падает до своего абсолютного по всей главе минимума и равна $РГТ = 0,19$. Далее в третьем 4-стишии значение РГТ несколько возрастает («Представь меня». — Ты шутишь. — «Нету») и вновь падает к концу строфы, когда становится ясно, что поездка друзей к Лариным неизбежна. К этому моменту экспрессия, преодолев в третьем 4-стишии второй строфы свой локальный минимум, вновь увеличивается до значения $K_3 = 3,8$.

Объяснение такому поведению параметров гармонии и экспрессии, на наш взгляд, весьма простое. В первой строфе доминирует речь Онегина, он задает вопросы, а Ленский, торопясь, отвечает очень коротко и отрывисто («Прощай, Онегин, мне пора», «У Лариных», «Ни мало»). Онегин, не желая оставаться в одиночестве, пытается задержать Ленского и своим монологом (занимающим всю вторую половину строфы) втягивает его в разговор о «прелестях» деревенской жизни. Гармония ритма нарастает, но в этом факте отражается не душевное состояние Онегина, а позиция автора повествования, солидарного здесь с Ленским — «Я тут еще беды не вижу» (II, 1). Экспрессия же к концу первой строфы уменьшается, что вполне согласуется с предположением Онегина о спокойной и однообразной жизни в доме Лариных.

Начало второй строфы — короткий, но решительный ответ Ленского скучающему Онегину:

Я модный свет ваш ненавижу;
Милее мне домашний круг...

Звучащая в этих словах экспрессия очевидна и взлет величины K_3 до локального максимума $K_3 = 7,0$ — явное тому подтверждение: ритм звучащей речи здесь действительно аккомпанирует содержанию.

Что же касается темпорального дисбаланса параметров РГТ и K_3 , имеющего место во второй строфе, а также уменьшения значений показателя ритмической гармонии РГТ, то такое поведение ритмико-экспрессивных параметров (вверх — вниз, но в противофазе) отражает непримиримость (дисгармонию) мнений Онегина и Ленского относительно «прелестей» сельской жизни — с одной стороны, а с другой — усили-

вает эффект негативного восприятия читателем злой иронии Онегина в адрес влюбленного Ленского.

К концу второй строфы значение РГТ весьма мало ($РГТ = 0,22$), что лишь чуть-чуть превышает абсолютный для всей третьей главы минимум ($РГТ = 0,19$). Но уже в третьей строфе отрицательная тенденция к снижению величин РГТ меняется на противоположную, что отчетливо видно на рис. 20. Разговор о гостеприимстве Лариных — и РГТ возрастает почти в четыре раза, тут же увеличивается и экспрессия, хотя и не столь решительно, как РГТ. Отметим и тот любопытный факт, что РГТ в первом 4-стишии третьей строфы, хотя и резко возрастает, но все еще не достигает даже средней величины по первой главе (равной 1,0) — но ведь и гостеприимство «старин», по Пушкину (строфа III), «порой» включает в себе «тяжелые услуги» (и этот факт вновь имеет прямое отношение к вопросу о единстве ритма и содержания стиха). К концу третьей строфы РГТ преодолевает единичный рубеж, а экспрессия возвращается к уровню завершающего дистиха второй строфы.

Второй диалог Онегина и Ленского (строфы IV и V) начинает Ленский, но вновь Онегин оказывается куда более многословен. На протяжении IV строфы — «вполне добродушная болтовня», но небрежно заданный Онегиным вопрос: «Скажи: которая Татьяна?» и наивный ответ Ленского ведут к резкой размолвке: «со своим шквалом язвительных колкостей» Онегин здесь, по мнению В. В. Набокова⁸², «не столько остроумен, сколько груб» (Набоков, 1998: 289).

Первое 4-стишие четвертой строфы — это краткое вводное слово автора («подслушаем украдкой / Героев наших разговор») и, соответственно, (пусть небольшое, но все же) падение значения РГТ при сильном (почти в четыре раза) уменьшении экспрессии. «Подслушивать некрасиво, но автору так надо...» — поэт словно бы извиняется перед читателем, что и фиксируют параметры РГТ и K_3 .

Далее параметр РГТ ведет себя очень спокойно, медленно подрастая от величины 1,6 к величине 2,1, а экспрессия на протяжении всей IV строфы уменьшается — «Онегин погружает Ленского в состояние обманчивой безмятежности» (Набоков, 1998: 289). Но последние две строчки этой строфы дают резкий взлет экспрессии, который продолжается и в

⁸² Отметим, что эмоциональную сторону второго диалога ни Ю. М. Лотман (Лотман, 1983: 210), ни Н. Л. Бродский (Бродский, 1950: 168) не обсуждают.

первом 4-стишии пятой строфы — здесь начинается та часть диалога, которая ведет если не к ссоре друзей, то к явной обиде Ленского в финале V строфы: «Владимир сухо отвечал / И после во весь путь молчал».

5.3. «Возможный», «ложный» и «истинный» центры поэтического сюжета

Итак, в начале V строфы вопрос Онегина «Скажи: которая Татьяна?» прерывает спокойное течение романного повествования и меняет характер относительно ровного поведения ритмико-экспрессивных параметров. Одновременный всплеск гармонии и экспрессии весьма заметен, а показатель экспрессии K_3 даже чуть-чуть опережает события (т. е. главную мысль строфы: «Я выбрал бы другую») — подобное явление (ритм как поэтический буревестник) мы уже наблюдали в ряде других фрагментов *ЕО*, например, в шестой главе в сцене дуэли Онегина и Ленского (Гринбаум, 2006b: 48).

Короткий, как мы видим, всплеск значений РГТ и K_3 в строфе V третьей главе (3, V, 4) практически повторяет ту же картину (рис. 15), которую мы наблюдали во второй главе (2, XXIX, 4), но — в меньшем масштабе (рис. 21). На рис. 21 показаны пять контрапунктивных центров развития повествования: один расположен во второй, а остальные — в третьей главе *ЕО*. К рассмотрению первых трех мы сейчас и приступим, а последние два обсудим несколько позже.

Вспомним: во второй главе рассказ Пушкина о Татьяне Лариной (2, XXIV–XXIX) образует особый (и первый по порядку на рис. 21) центр повествования (Гринбаум, 2008: 26–27), а начальное 4-стишие XXIX строфы этой главы — точку бифуркации поэтического сюжета *ЕО*:

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все;
Она влюблялась в обманы
И Ричардсона и Руссо.

Первое упоминание о Татьяне Лариной в третьей главе (3, V, 4) вновь выделяется на фоне уже прочитанного текста, а графики РГТ и K_3 и в том, и в другом случаях весьма и весьма похожи. Разница состоит лишь в абсолютных величинах: во второй и третьей главах РГТ = 10,4 и 4,17 соответственно, а K_3 = 46,9 и 15,3.

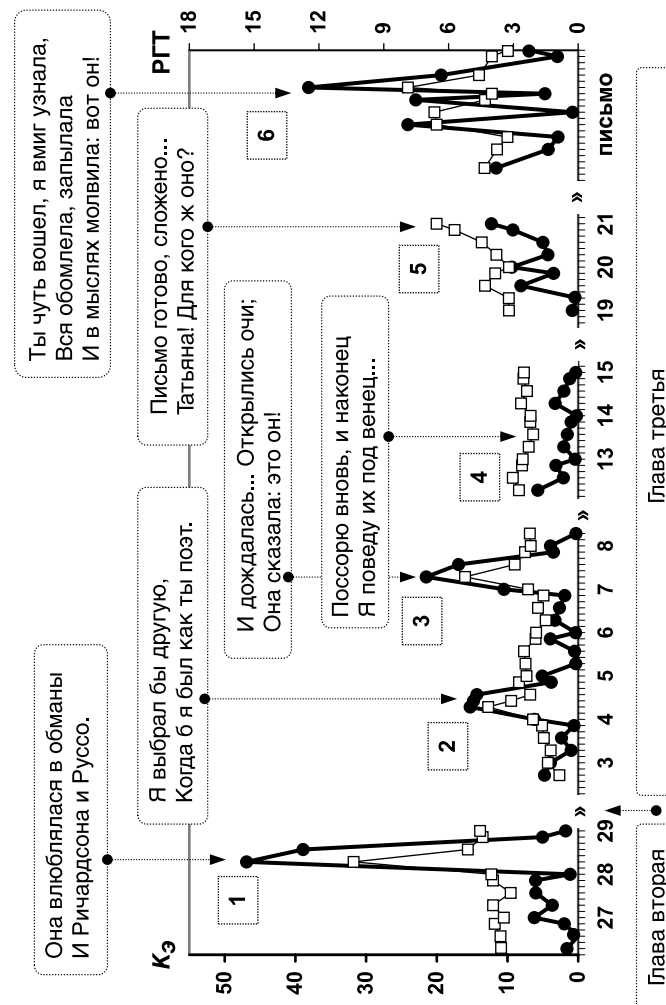


Рис. 21. Динамика контрапунктов во второй и третьей главах *ЕО*: 1 — «истинный-1», 2 — «возможный», 3 — «истинный-2», 4 — «ложный», 5 — «истинный-3», 6 — «истинный-4»; (тонкая кривая — РГТ; по горизонтальной оси — номера строф).

Причину этих различий мы усматриваем прежде всего в том, что и ритмико-экспрессивная, и смысловая оценки данных фрагментов романа (во втором случае, напомним, в тексте — сослагательное наклонение) напрямую соотносятся с авторством высказываний: во второй главе мнение о Татьяне Лариной мы слышим из уст автора-повествователя, а в третьей главе оно принадлежит Онегину, которому предстоит еще долгий путь, чтобы в своем восприятии красоты хоть немного приблизиться к взглядам автора. Но об этом читателю дано будет судить много-много позже.

Но любопытно и другое: второе 4-стишие V строфы, которое включает слова Онегина «Я выбрал бы другую» и по этой причине удостоенное пристального внимания ряда пушкинистов (как «возможный» центр развития сюжета), разрушает устоявшуюся (начиная с середины II строфы) тенденцию к росту значений РГТ: показатель гармонии РГТ снижается к концу восьмой строки V строфы почти в два раза (см. рис. 20), а экспрессия в своем падении несколько задерживается, чтобы затем резко уменьшиться от значения 14,3 на отметке в восемь строк до значения 3,8 в конце третьего 4-стишия. Именно в третьем 4-стишии V строфы «довольно грубые» (Набоков, 1998: 291) слова Онегина в адрес Ольги обрывают его диалог с Ленским.

Не менее любопытен в этом контексте рассказ В. В. Набокова о своем первом юношеском восприятии («словами ребенка глаголет истина») завершающей части второго диалога Онегина и Ленского: «это место меня настолько расстроило, что я мысленно представил себе, как на следующее утро Онегин едет извиняться к Ленскому... за то, что излил свою желчь на предмет обожания влюбленного и на светило поэта» (Набоков, 1998: 289). Сравним эту оценку ситуации с результатами ритмико-экспрессивного анализа: если проследить тенденцию изменения параметра K_3 (построить вектор K_3 на рис. 21) начиная со второго 4-стишия V строфы, то окажется, что этот вектор будет иметь отрицательный угол наклона, а отрицательный вектор K_3 , как мы уже неоднократно убеждались (Гринбаум, 2006b: 40–45; Гринбаум, 2007: 15–20) и писали об этом выше, соотносится с негативными эмоциональными оценками восприятия поэтического текста.

Итак, «возможный» сюжет влюбленности героев романа (3, V, 4) остался за пределами реального поэтического повествования, однако читатель ощущает ритмико-экспрессивный след пушкинских раздумий

вне зависимости от того, знает ли он черновые варианты строф третьей главы, или не знает. В V строфе третьей главы контрапунктивного поворота реального сюжета не происходит и — одновременно — ритмико-экспрессивной энергии здесь явно не хватает для порождения у читателя надежды на, казалось бы, вполне допустимый вариант развития событий.

Вместе с тем это — не «ложный сюжет», о котором речь пойдет ниже, а именно «возможный» поворот сюжетной линии, но — таков выбор автора! — не реализованный в виртуальной жизни своих главных героев (табл. 5).

Таблица 5

Три варианта развития поэтического сюжета

Центры развития поэтического сюжета	Значения динамических параметров	
	гармонии (РГТ)	экспрессии (K_3)
Истинный-1 (2, XXIX)	10,4	46,9
Возможный (3, V)	3,1	14,8
Ложный (3, XIV)	2,1	1,5

Первый по порядку, а по сути своей истинный центр развития сюжета назван нами «истинный-1» по той причине, что далее в третьей главе мы обнаружим еще три центра с тем же статусом, и они получают названия «истинный-2» (3, VIII, 2), «истинный-3» (3, XXI, 14) и «истинный-4» (3, Письмо Татьяны, 46) соответственно.

Несколько опережая события, обсудим теперь вопрос о «ложном» сюжетном ходе в третьей главе *ЕО*. В свое время Ю. М. Лотман в комментарии к этой главе писал: «Подсказанный Пушкиным в XIV строфе возможный будущий путь сюжетного развития романа оказывается “ложным ходом”, на фоне которого еще острее чувствуется противоречие между литературной идиллией и подлинной жизненной трагедией. Под венец пойдут не Ольга с Ленским и не Татьяна с Онегиным, как мог бы подумать читатель, поверивший обещаниям автора в этой строфе, а Ольга с неведомо откуда появившимся уланом, который быстро заменил в ее сердце убитого Ленского, и Татьяна со столь же чуждым основной сюжетной линии романа князем N.» (Лотман, 1995: 616). Для полноты картины отметим, что другие исследователи (В. В. Набоков и Н. Л. Брод-

ский) были много более осторожны в своих комментариях к XIII и XIV строфам третьей главы *ЕО* и, в отличие от М. Ю. Лотмана, ни о какой «ложной» точке роста сюжетной линии не писали⁸³.

Итак, весь вопрос в том, может ли читатель, согласно М. Ю. Лотману, поверить в благополучный финал романного повествования, или же известный литературовед (для которого динамика развития ритмико-экспрессивного начала в конкретных поэтических фрагментах оставалась вне его структурно-семиотического научного аппарата) несколько преувеличил суггестивные возможности словесного яруса русского стиха. По нашему мнению, верить читателю в счастливый финал нет никаких оснований, и ритмико-гармонический анализ третьей главы *ЕО* поддерживает этот вывод с неопровержимой наглядностью (см. рис. 21).

Дело в том, что начиная с середины XIII строфы третьей главы *ЕО* поведение параметра РГТ носит исключительно нисходящий характер и величина РГТ достигает локального минимума в восьмой строчке XIV строфы (здесь РГТ = 2,08; в XXIX строфе второй главы значение РГТ в пять раз больше!):

Поссорю вновь, и наконец
Я поведу их под венец...

Экспрессия в данном фрагменте третьей главы *ЕО* весьма незначительна и после первого 4-стишия XIII строфы имеет тенденцию к убыванию (от величины 5,71 до величины 0,23 в конце XIV строфы): вектор параметра K_2 отрицательной направленности свидетельствует (напомним еще раз) о замедлении субъективного времени восприятия стиха и потому, с учетом данных психофизиологии, — об отрицательном эмоциональном настрое читателя. Таким образом, совместный анализ поведения параметров РГТ и K_2 убеждает нас в том, что в XIII–XIV строфах третьей главы речь может идти лишь об отрицательных читательских эмоциях. В этих обстоятельствах рассчитывать на счастливый финал было бы весьма наивно. Как мы видим, «ложный» сюжетный ход третьей главы с экспрессивно-ритмических позиций оказывается не менее показателен, чем «истинный-1» (во второй главе романа) и «возможный» (в начале третьей главы).

⁸³ См.: (Набоков, 1998: 53, 310; Бродский, 1950: 180–182).

5.4. Первое авторское отступление в третьей главе: «ощущения любви»

Второй фрагмент, к рассмотрению которого мы теперь переходим, простирается от строфы VII вплоть до строфы XVII, до начала разговора Татьяны с няней. Этот фрагмент мы назвали «Ощущения любви»: читатель встречается здесь с двумя описаниями «страстной любви» Татьяны (Набоков, 1998: 52), между которыми (строфы X–XIV) находится «важное профессиональное отступление» автора, в котором речь идет о разных вариантах романного повествования — сентиментальном, романтическом и семейном (Набоков, 1998: 52).

Казалось бы, это пушкинское отступление имеет весьма отдаленное отношение к тому, что обычно понимается под «ощущениями любви», но, как мы увидим, строфы X–XIV не только играют заметную роль в рамках интересующей нас темы (поэтический сюжет в ритмико-смысловом освещении), но и вносят свою особую лепту в общий и не слишком радостный эмоциональный настрой текущего повествования.

Пока же обозначим основные историко-литературные аспекты исследований, связанные с данным фрагментом *ЕО*.

Во-первых, это реконструкция истории написания строф третьей главы романа, во-вторых — обсуждение возможного сюжета романа на фоне его реального сюжета и, в-третьих, проблема авторских предсказаний и их воздействие на читателя *ЕО*. Все эти аспекты, будучи тесно переплетенными друг с другом, так или иначе связаны с нашими исследованиями — выше мы уже обсуждали «возможный» (строфа V) и «ложный» (строфа XIV) центры развития поэтического сюжета романа, но для дальнейшего анализа нам все же необходимо расширить историко-литературный контекст.

Итак, согласно исследованиям пушкинистов, Пушкин после написания строфы V (и другого ее варианта Va) примерно месяц обдумывал возможные сценарии развития своего романа, итогом чего стала «не-встреча» сердец его главных героев (временная разделенность чувств). Другой и не менее интересный факт заключается в том, что «письмо Татьяны было, — по предположению С. А. Фомичева, — написано поэтом тогда, когда третья глава была едва-едва начата» (Фомичев, 1995: 36), поэтому «вполне естественным было желание Пушкина задним числом дописать предшествующие письму строфы» (Там же, 1983: 38). К тому

же ряду относится и история со знаменитой строфой «Я помню море пред грозою...», восемь строк которой в черновике были записаны среди строф третьей главы, но в окончательном виде перенесены Пушкиным в первую главу и напечатаны в ней под номером XXXIII.

Последнее обстоятельство крайне важно для оценки эмоционального фона рассматриваемого фрагмента третьей главы. Пушкин «навсегда отказывается от искуса сделать своего героя поэтом» (Шварцбанд, 2004: 172) и уже знает, что Татьяна первой откроет свое сердце Онегину. Но сильные романтические чувства самого поэта и блестящий поэтический слог строфы «Я помню море пред грозою...» никак не соотносились с заданным в строках V строфы третьей главы печально-разъединительным вектором развития сюжета:

Я выбрал бы другую,
Когда б я был как ты поэт...

Именно эта разность настроений и обусловила, на наш взгляд, перенос строфы «Я помню море пред грозою...» в первую главу *ЕО*.

Далее. Принятая в качестве основной драматическая коллизия «непоэтический герой (Онегин) — поэтическая героиня (Татьяна)» (Бочаров, 1999: 21–22) не могла бы мгновенно кристаллизироваться в сознании читателя — поэту «естественно», как писал С. А. Фомичев, требовалось время и, соответственно, пространство романного повествования для постепенного объяснения своего нелегкого выбора. Так появляются рассуждения Пушкина «о романах» (В. В. Набоков), за которыми скрываются знания о традиционных сюжетных линиях в произведениях своих предшественников-романистов (сентименталистов и романтиков), а также обещание написать когда-нибудь семейный роман в прозе (строфы X–XIV). Но обращение к читателю в начале строфы XIII:

Друзья мои, что толку в этом?

указывает на то, что линии судьбы пушкинских героев вовсе не обязаны и не будут следовать в русле классических сюжетов, они станут такими, как то диктует сама жизнь.

Итак, к моменту знакомства с этим «профессиональным» отступлением мы уже знаем, что Татьяна влюбилась в Онегина и что теперь она:

В уныние погружена... (VIII)

С каким живым очарованьем
Пьет обольстительный обман!.. (IX)

Вздыхая, и себе присвоя
Чужой восторг, чужую грусть,
В забвенье шепчет наизусть
Письмо для милого героя... (X)

Сам текст письма Пушкин читателю еще не предъявляет, но после размышления «о романах» возвращается к рассказу о Татьяне. Важнейший момент — смена акцентов в описании своей героини: если в первом случае поэт выступает в роли стороннего наблюдателя и поэтому свою речь ведет в третьем лице («она сказала; гостей не слушает она; с каким она вниманьем; она в ней ищет...»), то теперь после строк:

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью... (XV)

рассказ будто бы идет от самого сердца поэта, знающего жизнь много лучше, чем юная героиня и потому предостерегающего:

Погибнешь милая, но прежде... (XV)

Если раньше повествование было связано с настоящим Татьяны (строфы VII–IX), то теперь речь идет о ее будущем (строфа XV), которое, конечно же, самой героине не известно и, что гораздо интереснее, еще не известно читателю романа, хотя оно (будущее), пусть и в общих чертах, но уже предопределено выбором поэта и потому, повторимся, ему и только ему — известно.

Так кому же, зададимся мы вопросом, адресована эта удивительная строка из XV строфы третьей главы — Татьяне? Да и как, собственно, понимать эти пушкинские слова «погибнешь, милая...» — неужто буквально?

Обстоятельное изучение «возможных» сюжетов в третьей главе *ЕО* привело С. Г. Бочарова к выводу о том, что «предсказание автора <Пушкина> и предчувствие Татьяной своей “погибели” не сбываются. Зато сбывается то, что было когда-то ею отвергнуто: “Была бы верная супруга...”» (Бочаров, 1999: 36). Отметив сразу, что последняя фраза появится перед читателем *ЕО* еще не скоро, в Письме Татьяны (через 17 строф),

мы должны уточнить, что в данном вопросе критик следовал за Л. Н. Штильманом, который писал, что «героиня, подчинившись требованиям нравственного долга, не гибнет; жизнь возможна и без “счастья”, которое было “так близко”» (Штильман, 1958: 40)

Другой исследователь Ю. М. Лотман в своем комментарии к *ЕО* отмечал, что автор в XV строфе «вступает в диалог со своей героиней и, обращаясь к ней во втором лице, как бы переходит в стилистическом отношении на язык Татьяны» (язык романтического стиля). Более того, слова «Погибнешь, милая», утверждал исследователь, «представляют собой сюжетный прогноз с позиции Татьяны», а для подтверждения этой позиции Ю. М. Лотман отсылал читателя к III строфе шестой главы (Лотман, 1983: 216):

«Погибну», Таня говорит,
«Но гибель от него любезна».

Но до шестой главы еще очень далеко, а в самой третьей главе страшное слово «погибнуть» встретится читателю еще только один раз — в последней трети Письма Татьяны:

Вообрази: я здесь одна,
Никто меня не понимает,
Рассудок мой изнемогает
И, молча, *гибнуть* я должна.

Итак, при ближайшем рассмотрении смысловые оттенки высказываний на тему «гибели» Татьяны в двух фрагментах третьей главы — разные. Стремление героини вырваться из родительского дома, из мира непонимания (а такую возможность и давало ей замужество) должно и воспринимается читателем совсем иначе, чем предостережение автора, появившееся в контексте любви Татьяны к «модному тирану»:

Ты в руки модного тирана
Уж отдала судьбу свою.
Погибнешь, милая; но прежде
Ты в ослепительной надежде
Блаженство темное зовешь,
Ты негу жизни узнаешь... (XV)

Онегин в своем ответе Татьяне оказался (и читатель узнает об этом позже из четвертой главы, но для наших рассуждений сейчас все это крайне важно) хотя и весьма резким, но вовсе не «модным тираном», а благородным «милым героем» безо всяких тут возможных оговорок.

Нам представляется верным мнение⁸⁴ о том, что в XV строфе поэт ведет разговор не с Татьяной, а с читателем и что речь здесь идет не о физической гибели героини, а о ее женской доле и о том, что чуть позже прозвучит в новом авторском отступлении:

За что ж виновнее Татьяна?
За то ль, что в милой простоте
Она не ведает обмана
И верит избранной мечте?... (XXIV)

Без сомнения, поэту очень бы хотелось оградить свою героиню от всех и всяческих неприятностей (точно так же, как для своего ребенка это стремится делать любая мать), но это ведь — невозможно, не та у Татьяны натура, чтобы разумом победить «волшебную силу» любви. И потому более, чем Татьяну, предостерегает поэт читателя: сбыться мечтам Татьяны не суждено. Пушкин словно бы нехотя, но честно и открыто признается в этом, не желая сначала обнадеживать своих «друзей»-читателей, а потом их разочаровывать, ибо чему быть, того не миновать.

Сказанное вовсе, однако, не означает, что к середине третьей главы будущее Татьяны Лариной уже виделось поэту как на ладони и что «магический кристалл» стал теперь настолько прозрачен, что сквозь него стали явственно проступать контуры всех предстоящих романтических коллизий.

В. В. Виноградов, рассматривая законы и формы внутреннего развития поэтических образов и опираясь в своих рассуждениях на высказывания известных художников слова, приводил слова В. Г. Короленко о том, что если «художественная идея нашла свой образ, то этот художественный образ-идея движется дальше по собственным законам, обладая чем-то вроде собственной органической жизни». Другим свидетельством выступали у В. В. Виноградова слова Л. Н. Толстого, который на

⁸⁴ Считаю необходимым выразить свою признательность Е. Н. Григорьевой и В. Г. Тимофееву за возможность обсудить с ними различные точки зрения на проблему «гибели» Татьяны Лариной и, несколько не претендуя на авторство, утвердиться в той позиции, которая представлена в настоящей работе.

упрек в трагическом развитии образа Анны Карениной ответил так: «Это мнение напоминает мне случай, бывший с Пушкиным. Однажды он сказал кому-то из своих приятелей: “Представь, какую штуку удрала со мной моя Татьяна! Она — замуж вышла! Этого я никак не ожидал от нее”. То же самое и я могу сказать про Анну Каренину» (Виноградов, 1963: 150).

Итак, читатель пока еще не знает ни Письма Татьяны, ни ответа Онегина, ни всех последующих событий — так что же он, читатель, искренне желающий Татьяне счастья уже хотя бы потому, что (вспомним) «великие произведения поэзии требуют... огромного сотворчества» (П. Флоренский), что же ощущает читатель, добравшись в своем знакомстве с романом еще только до XVII строфы третьей главы, до разговора Татьяны с няней?

Именно так должен ставиться и так ставится вопрос при рецептивном и ретроспективном анализе *ЕО*; в поисках ответа мы вновь обратимся к ритмико-экспрессивному анализу пушкинского повествования, а графики изменения параметров РГТ и K_3 для строф VII–XVI представим в увеличенном масштабе (рис. 22).

Вспомним, что начиная со второго 4-стишия V строфы вектор изменения параметра K_3 носит нисходящий характер (см. рис. 20) и что такое его поведение (при стабильном и даже уменьшающемся параметре РГТ) свидетельствует о негативных эмоциональных оценках восприятия стиха Пушкина. Подобное уменьшение гармонии и экспрессии продолжается и в первом 4-стишии VI строфы ($K_3 = 0,34$), а в конце второго 4-стишия оно практически не меняется ($K_3 = 0,50$):

Шутить, судить не без греха,
Татьяне прочить жениха...

Далее — по-прежнему уменьшение величин РГТ, незначительный всплеск экспрессии в третьем 4-стишии (где явная насмешка звучит в словах поэта «Что модных колец не достали») и вновь близкое к нулю значение экспрессии в конце VI строфы ($K_3 = 0,36$).

Седьмой строфой Пушкин возвращает читателя к Татьяне Лариной и впервые в романе переводит до сих пор лишь возможный романтический сюжет в плоскость реального повествования⁸⁵. Однако поначалу за-

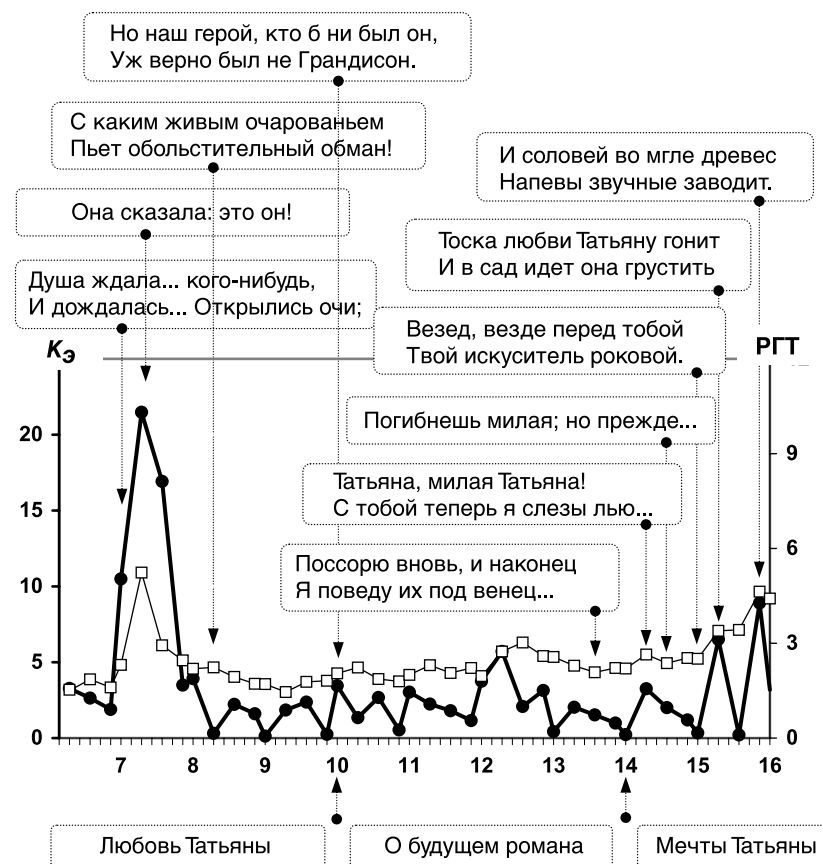


Рис. 22. Гармония и экспрессия ритма в тексте фрагмента третьей главы «отступление первое» (тонкая кривая — РГТ; по горизонтальной оси — номера строф третьей главы).

⁸⁵ Комментарии к VI–VII строфам третьей главы *ЕО* у Ю. М. Лотмана и Н. Л. Бродского отсутствуют: (Лотман, 1983: 210; Бродский, 1950: 170).

метных перемен в прежнем нисходящем поведении параметров РГТ и K_3 седьмая строфа не демонстрирует — что и не удивительно, поскольку Пушкин здесь, по словам В. В. Набокова, «заставляет свою барышню томиться всеми французскими страстями, как воображаемыми, так и реальными», а слова «нега, тоска и томление собраны здесь воедино» (Набоков, 1998: 295). Но вот последняя строка VII строфы и строфический перенос окончания фразы из VII в VIII строфу:

Душа ждала... кого-нибудь, (VII, 14)
VIII
И дождалась... Открылись очи;
Она сказала: это он!

прерывают минорный настрой повествования — при начавшемся росте гармонии резкий скачок экспрессии достигает к концу VII строфы величины $K_3 = 10,5$ (см. рис. 22). На этом одновременный рост параметров гармонии и экспрессии не заканчивается, как не заканчивается на границе между двумя строфами и поэтический текст: наоборот — в первом 4-стишии VIII строфы величины РГТ превосходят все свои прежние значения для третьей главы и достигают своих локальных максимумов: РГТ = 5,24 и $K_3 = 21,5$. В романе Пушкина здесь — контрапункт, явно обозначенная первопричина предстоящего действия, которое вот-вот начнется Письмом Татьяны. И если, обсуждая смысловой аспект этого фрагмента, Д. Бетеа писал о «кульминационной точке самораскрытия» Татьяны, которая «на протяжении некоторого времени... готовилась влюбиться в Любовь» (Бетеа, 2001: 222), то наш ритмико-гармонический анализ явным образом подтверждает наличие здесь реальной сюжетной точки бифуркации.

В последовательности выявленных нами ранее трех центров бифуркации сюжета (истинный-1, возможный и ложный) появляется теперь и четвертый — «истинный-2», который в смысловом отношении очевиден и выражен словесно — в отличие от первого «истинного-1», который представлен в тексте романа скрытно, в гармонии и экспрессии ритма (контрапункт «истинный-2», см. рис. 21).

Таким образом, начало VIII строфы третьей главы открывает романтическую линию романного повествования, а приведенная выше таблица (см. табл. 1), фиксирующая значения параметров РГТ и K_3 , представляет теперь в своем расширенном варианте (табл. 6):

Таблица 6

Шесть центров развития поэтического сюжета

Центры развития поэтического сюжета	Значения динамических параметров	
	гармонии (РГТ)	экспрессии (K_3)
Истинный-1 (2, XXIX) — латентный	10,4	46,9
Возможный (3, V)	3,1	14,8
Истинный-2 (3, VIII) — явный	5,2	21,5
Ложный (3, XIV)	2,1	1,5
Истинный-3 (3, XXI) — явный	6,6	12,3
Истинный-4 (3, письмо Татьяны) — явный	7,9	38,1

В эту таблицу мы поместили данные, характеризующие еще два контрапункта третьей главы *ЕО* («истинный-3» и «истинный-4»), ритмико-смысловой анализ которых будет приведен ниже. Что же касается латентного («истинный-1») и трех явных («истинный-2, -3, -4») центров развития поэтического сюжета *ЕО*, то здесь как нельзя кстати вспомнить слова Гераклита о том, что «скрытая гармония сильнее явной» — наши данные (см. табл. 6) лишь подтверждают правоту великого древнегреческого философа.

Итак, пройдя в первом 4-стишии свои локальные максимумы, параметры РГТ и K_3 резко уменьшаются, для всей оставшейся части VIII строфы отражая в своем поведении дисгармонию между собственными желаниями влюбленной Татьяны и окружающей ее действительностью: «Увы!...» (VIII, 3) и далее «докучны ей... в уныние погружена... прокликает их досуги...» Крохотный подъем экспрессии в конце VIII строфы до значения $K_3 = 3,9$ лишний раз подчеркивает всю глубину эмоционального противостояния высокого и обыденного:

И прокликает их досуги,
Их неожиданный приезд
И продолжительный присест.

«Воображение, горящее “негой и тоской”, — отмечал Д. Бетеа, — точно описывает состояние “горения желанием к Желанию»» (Бетеа,

2001: 222). Продолжение описания этого душевного состояния Татьяны занимает всю девятую и десятую строфы третьей главы, где слова воодушевления и радости Пушкин каждый раз сопровождает комментариями, снижающими их положительный эмоциональный заряд: в IX строфе «живое очарование» — не более чем «обольстительный обман», а в X строфе «тайный жар» Татьяны оказывается лишь реакцией на «чужой восторг» и «чужую грусть». Соответственно ведут себя и параметры гармонии (величины РГТ медленно уменьшаются вплоть до второго 4-стишия X строфы, а затем так же медленно увеличиваются) и экспрессии, которая, упав до нуля в начале IX строфы, остается в пределах малоощутимых величин.

Но вот в последних двух строчках X строфы:

Но наш герой, кто б ни был он,
Уж верно был не Грандисон.

наблюдается несколько более заметный скачок экспрессии (от практически нулевого значения до величины $K_3 = 3,45$), который не только подчеркивает иллюзорность всех предположений Татьяны относительно своего «милого героя» («Уж верно был не...»; вопрос героини «Кто ты?» прозвучит чуть позже в ее письме Онегину), но и привлекает наше внимание к еще одному любопытному обстоятельству. А именно: все близкие к нулю значения экспрессии в IX–X строфах (при очень близких в этих строфах величинах РГТ) приходятся на строки, связанные с Онегиным, точнее, с чувствами и мыслями влюбленной в Онегина Татьяны:

Пьет обольстительный обман!.. (IX, 4; $K_3 = 0,31$)
В одном Онегине слилось... (IX, 14; $K_3 = 0,13$)
Письмо для милого героя... (X, 12; $K_3 = 0,25$)

Возможно, именно поэтому незаметным выглядит в эмоциональном плане эпизод с только что вписанным в текст романа предстоящим сюжетным поворотом — будущим Письмом Татьяны, которая пока что лишь

В забвенье шепчет наизусть
Письмо для милого героя... (X, 11–12)

И тут Пушкин, дабы не вводить читателя в состояние полного уныния, прерывает свои грустные предсказания и берет паузу, отвлекаясь на

размышления о возможных вариантах развития романного повествования — сентиментальном, романтическом и семейном (строфы XI–XIV).

На наш взгляд, положение А. Белого о том, что «ритм аккомпанирует содержанию», раскрывается и в этом эпизоде самым непосредственным образом: Пушкин здесь вовсе не осознано, но лишь своим природным даром, скрытно (в степени гармонии ритма) уже фиксирует свое отношение к печальному будущему Татьяны, которое явным образом прозвучит в XV строфе:

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью... (XV)

Перейдем теперь к анализу строф «профессионального отступления» поэта (строфы XI–XIV). «Важность» (В. В. Набоков) этого отрывка — не только в его смысловом аспекте, но и в той эмоциональной передышке, которую поэт дарит себе и своему читателю.

Строфа XI повествует о давней писательской традиции, согласно которой герой романного повествования, являясь образцом совершенства, всегда побеждает силы зла и тем самым утверждает приоритет добра и добродетели. Параметр РГТ в этой строфе вначале растет (рис. 22), а затем к концу строфы, хоть и незначительно, но уменьшается (РГТ = 2,72). Следующая XII строфа представляет читателю рассказ о романах другого свойства, где, как это ни парадоксально, порочные наклонности героев привлекают внимание и «тревожат сон» юных читательниц. Но и в этой строфе поведение параметров РГТ и K_3 крайне мало отличается от предыдущей строфы: величина РГТ подрастает к концу первого 4-стишия, а затем, совершив небольшое колебательное движение, вновь возвращается к уровню конца XI строфы (РГТ = 2,62). Экспрессия в этих строфах уменьшается от начала строфы, чтобы к ее завершению вновь достичь прежнего уровня (в конце XI и XII строф $K_3 = 3,03$ и $K_3 = 3,75$ соответственно). Таким образом, поведение параметров гармонии и экспрессии указывает в этих двух случаях (при росте РГТ в первых 4-стишиях XI и XII строф) на весьма слабую, но все-таки надежду, которая, однако, тает на глазах по мере приближения поэтического повествования к концу каждой из этих строф: в том случае, когда РГТ растет, а K_3 падает — ситуация соответствует слабой надежде; когда же уменьшаются и РГТ, и K_3 — разочарованию.

И автор тут же дает понять своему читателю, что он в своих предчувствиях не ошибается: «Друзья мои, что ж толку в этом?» (XIII, 1). На протяжении первых восьми строк XIII строфы РГТ растет, но K_3 во втором 4-стишии падает:

*Унижусь до смиренной прозы;
Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат.*

Продолжение этой мысли о «романе на старый лад» в XIII и в XIV строфах сопровождается уменьшением величин РГТ, а значения параметра K_3 устремлены к нулевому значению (в конце XIII и XIV строф $K_3 = 0,43$ и $K_3 = 0,23$ соответственно). Остается лишь напомнить, что в XIV строфе расположен «ложный» сюжетный ход, речь о котором шла выше (см. рис. 21), а также о том, что поэт в XIV строфе завершает свое «профессиональное отступление» и в XV строфе вновь возвращается к Татьяне:

*Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью...
Ты в руки модного тирана
Уж отдала судьбу свою. (XV, 1–4)*

В этом первом 4-стишии XV строфы величина РГТ увеличивается вместе с ростом K_3 , хотя, казалось бы, читателю тут в эмоционально-содержательном плане радоваться особо нечему. Но мы уже отмечали, что каждый раз, как поэт заводит разговор о своей главной героине, параметры гармонии и экспрессии свидетельствуют о нарастании чувства воодушевления — и на этот раз мы имеем аналогичную картину. Более того, совсем небольшим и коротким спадом РГТ во втором 4-стишии XV строфы:

Погибнешь милая, но прежде...

заканчивается снижение этого показателя (показателя гармонии), а далее вплоть до конца XVI строфы величины РГТ только растут. Экспрессия ведет себя более непредсказуемо: усиливаясь на первых 4-стишиях XIV строфы, K_3 затем в XV строфе только уменьшается, а в XVI строфе меняется сильным зигзагом и, что по-прежнему удивительно (хотя мы отмечаем такой факт уже в четвертый раз), достигает практически нулевой отметки в последнем дистихе XV строфы — и опять в том месте, где в мыслях Татьяны возникает образ Онегина ($K_3 = 0,34$):

*Везде, везде перед тобой
Твой искунитель роковой. (XV, 13–14)*

Итак, для фрагмента третьей главы, названной нами «Мечты Татьяны» (строфы XV–XVI), характерны две различные тенденции в поведении параметров гармонии и экспрессии: РГТ практически только растет, а K_3 раз за разом и при все нарастающей амплитуде меняет вектор своего движения. Подобное поведение двух параметров отражает не только душевное смятение Татьяны, ее «тоску любви», окрашенную в яркие цвета неистребимой пока еще надежды (что вполне согласуется с содержанием строф XV и XVI), но и указывает на то, что весьма возбужденное эмоциональное состояние Татьяны (резкая раскачка амплитуды K_3) готово вот-вот выплеснуться наружу и материализоваться в каком-либо поступке. И поступок не замедлит себя ждать — уже в следующей строфе начинается разговор Татьяны с няней.

Подведем некоторые итоги.

Первые шестнадцать строф третьей главы обладают сильнейшей ритмико-эмоциональной выразительностью, задающей тон будущему повествованию не только в этой главе, но и во всем *ЕО*. На относительно короткой дистанции читателю явлены исходные чувственные позиции главных героев, отталкиваясь от которых Татьяна и Онегин вступят на общий путь судьбоносной романтической драмы. Три центра развития поэтического сюжета (возможный, истинный и ложный) следуют один за другим с такой устрашающей временной плотностью, а их ритмико-экспрессивные характеристики столь необычны на фоне спокойного повествования предшествующих двух глав *ЕО* (за одним, конечно же, коротким исключением — описанием во второй главе образа Татьяны Лариной), что ждать читателю некоторого подобия традиционной любовной истории не приходится вовсе.

Однако коллизии, предопределенные Пушкиным в образах и чувствах своих главных героев, намечены пока что настолько тонко и деликатно, что читателя, вопреки его собственным ощущениям, не оставляет надежда на счастливый финал романа. Ему, читателю, хочется верить, что столь светлое и чистое девичье чувство не может не получить своего отклика в сердце пусть и разочарованного жизнью, но все же «добро-го приятеля» самого автора.

Увы...

5.5. Разговор Татьяны Лариной с няней

Ночной разговор Татьяны с няней занимает четыре полные строфы (XVII–XX) и часть строфы XXI, в последних восьми строчках которой рассказывается о том, что героиня пишет (и написала) письмо Онегину. Доверяя свою сердечную тайну старой няне, Татьяна выказывает то самое «легкое юношеское помешательство» (Набоков, 1998: 310), которое чуть ранее поэт выразил в XVI строфе: «И в слухе шум, и блеск в очах...» Повышенная эмоциональность стиха видна невооруженным глазом: Татьяне и «душно», и «скучно», и «тоскливо», и «тошно», и она «рыдать готова». Няне же все «тёмно», для нее настала «худая череда», а в словах о замужестве — полная покорность судьбе:

— И, полно, Таня! В эти лета
Мы не слыхали про любовь;
А то бы согнала со света
Меня покойница свекровь... (XVIII, 1–4)

На этом нервном фоне примечательно одно обстоятельство, которое в некоторой степени снимает возникшее напряжение: впервые после одиннадцати упоминаний полного имени своей героини Пушкин начинает использовать уменьшительное имя «Таня» — сначала устами няни (пять раз), а затем и еще тридцать три раза. Проведя эти скрупулезные подсчеты, В. В. Набоков отмечал, что такой прием не только разбивает налет «отчужденности» (вначале между Татьяной и няней — представительницами разных сословий, а затем и между поэтом и своей главной героиней), но и «чисто психологически» проецирует на будущее Татьяны женскую долю ее няни — замужество не по любви (Набоков, 1998: 311, 53).

Нам представляется, что поведение ритмико-экспрессивных параметров РГТ и K_3 для данного фрагмента третьей главы настолько прозрачно (рис. 23), что лишь в некоторых моментах оно требует детального комментария.

Первые двенадцать строк XVII строфы отличает высокое, но практически неизменное значение параметра гармонии РГТ, что вполне отвечает задушевному (но вовсе не радостному) настрою начальной части диалога:

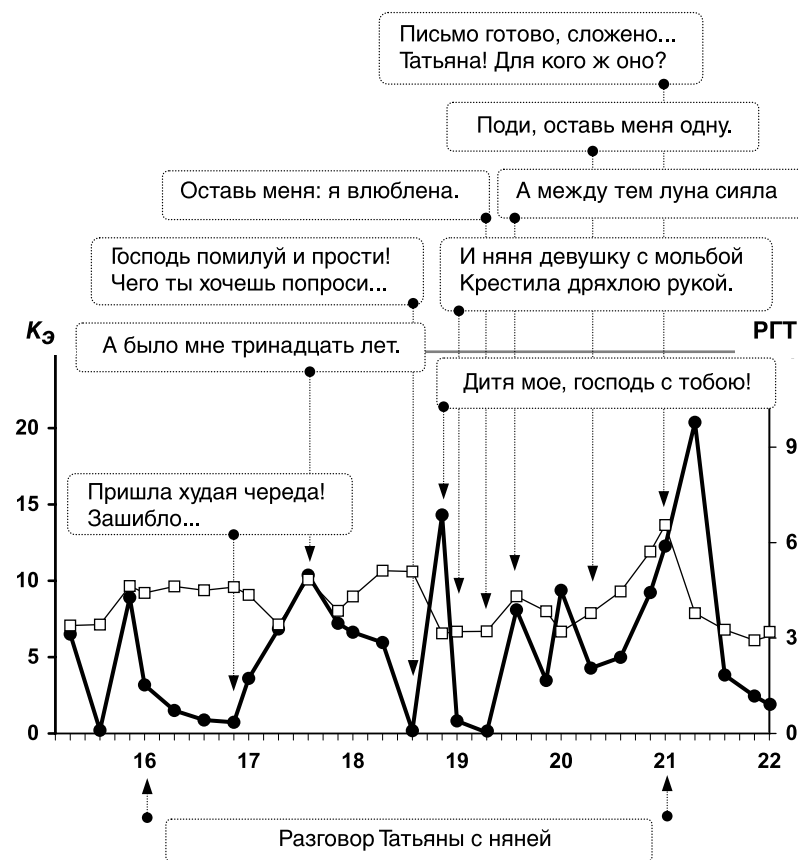


Рис. 23. Гармония и экспрессия ритма в тексте фрагмента третьей главы «Разговор Татьяны с няней» (тонкая кривая — РГТ; по горизонтальной оси — номера строф третьей главы).

«Не спится, няня: здесь так душно!
Открой окно, да сядь ко мне».
— Что, Таня, что с тобой? — «Мне скучно,
Поговорим о старине».

Экспрессия, начавшая свое падение еще в третьем 4-стишии XVI строфы (где Пушкин рассказом о ночных напевах соловья успокаивает накопившееся возбуждение предыдущих строк: «И в слухе шум, и блеск в очах...»), плавно (по дуге) снижается от $K_3 = 8,91$ до $K_3 = 0,74$.

Но вот в конце XVII строфы Татьяна просит няню рассказать о своей романтической истории — и тут же спокойное поведение ритмико-экспрессивных параметров заканчивается: вновь скачкообразно меняются величины параметра РГТ и вновь экспрессия отражает беспокойство участниц диалога:

— И, полно, Таня! В эти лета
Мы не слыхали про любовь; (XVIII, 1–2)
— Так, видно, бог велел. Мой Ваня
Моложе был меня, мой свет,
А было мне тринадцать лет. (XVIII, 6–8)

Первая строка XIX строфы («И вот ввели в семью чужую...») — пример «повествовательной», — по мнению В. В. Набокова, — «тягучей и печальной интонации» (Набоков, 1998: 312). Но если прислушаться к звучанию предыдущих строк XVIII строфы, эта строка окажется не первой, а третьей (и заключительной) в череде уже произнесенных строк:

Недели две ходила сваха (XVIII, 9)
Я горько плакала со страха (XVIII, 12)
И вот ввели в семью чужую... (XIX, 1)

Эта тягучая и печальная интонация характеризуется не скачкообразным, а плавным уменьшением величин K_3 , весьма похожим (начиная с третьего 4-стишия XVIII строфы) на то, что происходило с этим параметром в предыдущей XVII строфе (рис. 23).

В целом же амплитуда изменения параметра экспрессии K_3 велика на протяжении всего разговора Татьяны с няней: шесть раз здесь величины K_3 меньше значения $K_3 = 2,0$ и три раза они больше $K_3 = 10,0$.

Весьма интересен тот факт, что локальный максимум экспрессии K_3 приходится здесь не на строчки с признанием Татьяны («Я... знаешь, няня... влюблена»), а на следующую строку, где представлена реакция няни на эти слова: «Дитя мое, господь с тобою!» (XIX, 12; $K_3 = 14,31$). При этом гармония уменьшается более чем в 1,5 раза (со значения 5,09 до 3,15): поэт дает возможность читателю почувствовать (не осознать, а именно почувствовать!), что реакция няни на первое собственное признание героини — сродни реакции автора, уже ему (читателю) известной:

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью (XV, 1–2).

Короткий всплеск экспрессии в XIX строфе тут же и заканчивается:

И няня девушку с мольбой
Крестила дряхлою рукой. (XIX, 13–14; $K_3 = 0,82$),

а крайне спокойный эмоциональный фон следующих четырех строк в XX строфе (РГТ не меняется, а K_3 лишь чуть уменьшается) полностью соответствует тексту (собеседницы все, что хотели и могли — уже сказали):

«Я влюблена», шептала снова
Старушке с горестью она.
— Сердечный друг, ты нездорова.
«Оставь меня: я влюблена» (XX, 1–4).

Ночной разговор с няней окончен, тема исчерпана и теперь поэт вновь берет паузу перед новым поворотом сюжета, рисуя минорную картину двух женских фигур:

И между тем луна сияла
И томным светом озаряла
Татьяны бледные красы... (XX, 5–7)

Напоминание о луне на очень короткое время возвращает читателя к чувствам самого поэта, писавшего с воодушевлением во второй главе *ЕО* про:

Луну, небесную лампаду,
Которой посвящали мы
Прогулки средь вечерней тьмы,
И слезы, тайных мук отраду... (2, XXII, 9–12),

и сама переключка этих душевных переживаний указывает на близость внутреннего мира автора и Татьяны.

Но здесь, в третьей главе «вдохновительная луна» покровительствует не поэту, а Татьяне, измаявшаяся душа которой, не видя иного выхода, решается на явное признание в любви. И потому в следующих строках XX строфы (XX, 9–14) гармония уменьшается, а экспрессия начинает очередную раскачку, уже в который раз предвосхищая нечто новое:

Вдруг мысль в уме ее родилась... (XXI, 3)

Вся XXI строфа, начиная со второго 4-стишия, характеризуется одновременным (синхронным) ростом и гармонии, и экспрессии, а окончание строфы — локальным максимумом гармонии $PGT = 6,55$ (при весьма высоком $K_3 = 12,27$):

Письмо готово, сложено...

Татьяна! для кого ж оно? (XXI, 13–14)

Вспомним еще раз о том, что поэт в своем рассказе о Татьяне Лариной способствует пробуждению в читателе чувства воодушевления, которое вызывается ростом и гармонии, и экспрессии одновременно. И хотя ответ на вопрос, заданный в конце XXI строфы, уже известен, общий позитивный финал всего разговора Татьяны с няней мягко нивелирует весь тот пессимизм, который читатель мог ощутить в 5–14 строках XV строфы («Погибнешь, милая, но прежде...»). «Но прежде!...» — не зря поэт и в самом начале XV строфы, и теперь подбадривает читателя перед затяжным разговором о «красавицах недоступных» или «причудницах / самолюбиво равнодушных» — впереди еще много событий (и первое из них — Письмо Татьяны) и поэтому нет еще повода предаваться унынию.

Итак, в конце XXI строфы — истинная точка «роста» сюжетной линии третьей главы («истинный-3»): вопрос о письме хотя и не требует ответа, но поставлен таким образом, что читатель, конечно же, ожидает продолжения разговора на пока еще не завершенную тему. Не сразу, через семь строф, но поэт вернется к письму: вначале эта тема получит свое развитие в XXIX–XXXI строфах третьей главы, а затем последует и сам текст Письма Татьяны.

Теперь же после XXI строфы начинается новое и весьма длительное «лирическое отступление», но прежде чем переходить к анализу очередного фрагмента третьей главы (строфы XXII–XXXI), обсудим один немаловажный вопрос.

Дело в том, что в своем комментарии к *ЕО* В. В. Набоков особо выделяет шесть строк XXI строфы, которые содержат заключительный монолог Татьяны из ее ночного разговора с няней, и в своей работе приводит весь этот отрывок:

Вдруг мысль в уме ее родилась...

«Поди, оставь меня одну.

Дай, няня, мне перо, бумагу,

Да стол подвинь; я скоро лягу;

Прости.» И вот она одна.

Всё тихо. Светит ей луна. (XXI, 3–9)

По мнению критика, этот фрагмент — один из двух «самых длинных пассажей последовательных, лишенных скада»⁸⁶ строк в *ЕО*; сам же монолог Татьяны не только «короткий и прямолинейный», но и «умышленно безэмоциональный» — в противоположность предыдущим восемнадцати «энергичным строкам со скадом», составляющим «блистательный пассаж» (Набоков, 1998: 314).

Этим удивительным умозаключением В. В. Набоков фактически выстраивает параллель между отсутствием пропусков метрических ударений в строках пушкинского текста и степенью эмоциональности повествования, не замечая при этом других факторов, влияющих на ритмику стиха. Не замечает В. В. Набоков, например, сверхсхемных ударений (спондеев), а ведь в каждой второй строке рассматриваемого фрагмента — явные спондеи (на словах «Вдруг», «Дай», «Всё» — строки 3, 5 и 8 строфы XXI). Более того, крайне сложно понять, как можно фразу «Поди, оставь меня одну», начинающую монолог Татьяны (как и весь этот эпизод в целом, где последнее слово «Прости» явно указывает на неоправданную резкость в разговоре, за что Татьяна и извиняется) считать безэмоциональным: после стольких сомнений Татьяна, наконец, решается на самый важный для нее поступок, и все это — вне эмоций?

⁸⁶ Скадом В. В. Набоков называет отсутствие метрического ударения на четных (в ямбе) слогах стихотворной строки — (Набоков, 1998: 753).

Заметим, что номера строк, начинающихся в XXI строфе спондеями (строки 3, 5 и 8) образуют гармоническую последовательность чисел Фибоначчи, на базе которых построен пушкинский 4-, 5- и 6-стопный ямб (Гринбаум, 2000: 35–51). Что касается выводов В. В. Набокова, то их сомнительность мы можем объяснить лишь отсутствием в его исследовательском арсенале механизма динамического оценивания ритма, понимаемого в том смысле, что он «аккомпанирует содержанию» (А. Белый) и «делает ощутимой гармонию» (Е. Г. Эткинд).

Наш ритмико-гармонический анализ подтверждает иное прочтение и восприятие XXI строфы третьей главы *ЕО*, где монолог Татьяны начинается пусть и короткий, но эмоциональный всплеск — и подобная трактовка событий, как нам представляется, много ближе к тому идеалу, о котором писал Пушкин — к «правдоподобию чувствований в предполагаемых обстоятельствах».

Прежде чем двинуться дальше, приведем слова П. А. Вяземского, сказанные им в адрес двух фрагментов третьей главы: Письмо Татьяны и ночной разговор с няней — «две прелести и две блистательные победы, одержанные всемогуществом дарования над неподатливым и неповоротливым языком нашим» (Вяземский, 1996: 315).

5.6. Второе авторское отступление

Десять строф второго «лирического отступления» (строфы XXII–XXXI) затрагивают две темы: вначале Пушкин стремится «объяснить поступок Татьяны, сравнив ее искреннюю и пылкую душу с душой холодных светских красавиц» (Набоков, 1998: 53), а затем поэт рассказывает о том, почему французский текст Письма Татьяны следует перевести на русский язык.

Ритмико-гармоническая панорама этого фрагмента весьма сильно отличается от предыдущей (рис. 24): на фоне экспрессивно-смысловой напряженности разговора Татьяны с няней здесь (после короткого усиления экспрессии в самом начале XXII строфы) наблюдается длительный эмоциональный спад (величины параметров РГТ и K_3 уменьшаются и возвращаются к уровню строф первого лирического отступления), но начиная со строфы XXIX (в преддверии появления долгожданного Письма Татьяны) начинается их новый подъем.



Рис. 24. Гармония и экспрессия ритма в тексте фрагмента третьей главы «отступление второе» (тонкая кривая — РГТ; по горизонтальной оси — номера строф третьей главы).

Начало «лирического отступления» характеризуется резкими перепадами экспрессии при неизменно и резко уменьшающейся гармонии: текст первого 4-стишия XXII строфы:

Я знал красавиц недоступных,
Холодных, чистых как зима,
Неумолимых, неподкупных,
Непостижимых для ума...

предопределяет заметный скачок экспрессии K_3 (от значения $K_3 = 12,27$ в конце XXI строфы до $K_3 = 20,37$). Следующий отрывок, включающий слова:

И признаюсь, от них бежал,
И, мнится, с ужасом читал
Над их бровями надпись ада...(XXII, 7–10)

дает еще более сильный, но теперь уже отрицательный рывок параметра K_3 к значению $K_3 = 3,83$. Повторим: при уменьшении РГТ и увеличении K_3 поведение этих параметров указывает на противоречивость чувственного состояния автора (и читателя), а одновременное уменьшение параметров РГТ и K_3 фиксирует отрицательный эмоциональный настрой автора (читателя). Применительно к XXII строфе это утверждение более чем очевидно, а совсем небольшой всплеск значения РГТ в заключительном 2-стишии этой строфы приходится на обращение поэта к читателям в надежде обрести поддержку своим выводам и оценкам:

Быть может на берегах Невы
Подобных дам видали вы. (XXII, 12–14)

И другой вариант (строфа XXIII): «самолюбиво равнодушные» красавицы не вызывают у поэта положительных эмоций — только лишь «изумленье» и огорчение за мягкотелость «поклонников послушных», хотя величина K_3 чуть подрастает во втором 4-стишии, которое начинается с авторского восклицания: «И что ж нашел я с изумленьем?» Значения РГТ в XXIII строфе практически не изменяются, направление вектора K_3 отрицательное — более развернутый комментарий не требуется.

В следующей XXIV строфе «За что ж виновнее Татьяна?» вектор K_3 меняет свое направление, оно становится положительным, хотя зна-

чения РГТ медленно снижаются, а после слов о Татьяне, которая «от небес одарена»:

Воображением мятежным,
Умом и волею живой,
И своенравной головой,
И сердцем пламенным и нежным... (XXIV, 9–12)

(здесь вновь небольшой скачок K_3) следует спад на последнем дистихе строфы:

Ужели не простите ей
Вы легкомыслия страстей? (XXIV, 12–14)

Пожалуй, и сам Пушкин не слишком в это верит: при очень небольшом росте РГТ (от до 2,44 до 2,51) значения K_3 уменьшаются почти в три раза (с 2,86 до 1,07) — надежда сохраняется, но столь слабая, что ее скорее нет, чем она есть.

Чуть более сильный положительный всплеск экспрессии придется теперь лишь на конец XXVI строфы, в которой автор объясняет причины вынужденного «перевода» Письма Татьяны на русский язык и сожалеет, что:

Доныне дамская любовь
Не изъяснялася по-русски,
Доныне гордый наш язык
К почтовой прозе не привык. (XXVI, 11–14)

С этого момента гармония начинает свой пока еще не слишком яркий волнообразный рост, а очередной скачок экспрессии (до значения $K_3 = 5,10$) замечен лишь на последних строчках XXVIII строфы:

Но я... какое дело мне?
Я верен буду старине. (XXVIII, 13–14)

Этими словами поэт, завершив обсуждение ситуации с русским языком и русскими стихами («Стихи введут в употребление»), возвращается к текущему повествованию и далее — к своему обещанию представить читателю давно обещанное Письмо Татьяны. Начиная со второго 4-стишия XXIX строфы гармония нарастает все более решительно и достигает своего локального максимума в строфе XXX, где поэт взывает к помощи Е. А. Баратынского:

Где ты? приди: свои права
Передаю тебе с поклоном...(XXX, 8)

Но Баратынский (будучи в Финляндии) помочь в «переводе» на русский язык любовного Письма Татьяны не может⁸⁷, и вновь K_3 резко падает:

Один, под финским небосклоном,
Он бродит, и душа его
Не слышит горя моего. (XXX, 14)

Отметим в скобках, что даже если поэт ведет здесь с читателем некоторую лукаво-ироническую игру (что сомнений не вызывает), то и в этом случае (в любом случае!) в ней обнаруживаются весьма важные смысловые оттенки.

Пора исполнить обещание — и вот перед поэтом Письмо Татьяны (строфа XXXI), в блистательном тексте которого заключен

Безумный сердца разговор
И увлекательный, и вредный...(XXXI, 8–9)

Автор романа читает письмо «с тайною тоскою» и начитаться не может — и снова параметры гармонии и экспрессии на короткой дистанции находятся в противофазе друг к другу: вначале РГТ падает, а K_3 растет («тайная тоска»), затем РГТ подрастает, но K_3 падает («безумный сердца разговор»), а в третьем 4-стишии РГТ замирает, но K_3 снижается до нуля:

Я не могу понять. Но вот
Неполный, слабый перевод,
С живой картины список бледный (XXXI, 10–12),

и в последних строчках XXXI строфы РГТ чуть уменьшается, а K_3 вновь растет:

Или разыгранный Фрейшиц
Перстами робких учениц (XXXI, 13–14)

⁸⁷ В задачи настоящей работы не входит анализ причин «игры и мистификации», затеянной Пушкиным с французским оригиналом Письма Татьяны (Бочаров, 1974: 72), так же как и вопрос, связанный с поиском историко-литературных источников этого текста — см., напр.: (Набоков, 1998: 326–333; Кошелев, 1999: 103–105).

В этих заключительных строчках XXXI строфы — отзвуки личных переживаний поэта, связанные с именами двух российских красавиц⁸⁸. Предоставим слово В. В. Набокову: «Биограф, безразличный к истории амурных увлечений, легко вообразит княгиню Вяземскую и графиню Воронцову этак числа 10 июня 1824 г. в Одессе, разучивающими эту увертюру <из оперы фон Вебера> в присутствии Пушкина, который питал дружбу-любовь к первой и был страстно влюблен во вторую. В это же время все трое бросали вызов волнующему прибою на морском берегу в Одессе...» (Набоков, 1998: 326). Через неделю после возвращения графини в Одессу поэт был вынужден отправиться в Михайловское, откуда он писал осенью 1824 г.: «Все, что напоминает мне море, наводит на меня грусть...» (ПСС, 1996: 532).

5.7. Письмо Татьяны Лариной

Центральный фрагмент третьей главы — знаменитое Письмо Татьяны Лариной — это первый из четырех «вставных» текстов⁸⁹ романа, если не считать Предисловия к *ЕО*. Данный фрагмент находится между строфами XXXI и XXXII, он написан вольным 4-стопным ямбом и включает 79 строк, разделенных на четыре части. «Здесь, — по мнению Г. П. Макагоненко, — роман достигает кульминации» (Макагоненко, 1987: 385), а сами стихи «жгут страницы», о чем уже в 1827 г. писал журнал «Северные цветы»⁹⁰. Позднее В. Г. Белинский констатировал, что «письмо Татьяны свело с ума всех русских читателей, когда появилась третья глава “Онегина”. Мы вместе со всеми думали в нем видеть высочайший образец откровения женского сердца» (Белинский, 1948: 147). Из множества других ярких оценок этого фрагмента приведем лишь две: «чудные стихи» — так о письме Татьяны отозвался П. Анненков⁹¹, и «гениальные русские стихи» — С. Г. Бочаров (Бочаров, 1974: 75).

⁸⁸ Имя «Фрейшиц» в тринадцатой строке XXXI строфы — это название романтической оперы Карла М. фон Вебера (нем. «Der Freischütz»), которая была чрезвычайно популярна в России в начале 20-х гг. XIX в.

⁸⁹ К «вставным» текстам *ЕО* относятся Письма Татьяны (глава 3) и Онегина (глава 8), Песня девушек (глава 3) и элегия Ленского (глава 6).

⁹⁰ Цит. по: (Бочаров, 1974: 72).

⁹¹ Цит. по: (Набоков, 1998: 332).

Прежде чем приступить к анализу ритмико-эмоциональной стороны Письма Татьяны, кратко представим основные особенности архитектуры и структурной гармонии этого 79-строчного поэтического шедевра⁹².

5.7.1. Архитектоника Письма Татьяны

Текст Письма Татьяны разделен на четыре части, последняя из которых состоит из четного числа строк (одного 4-стишия) в противоположность трем предыдущим частям текста: объем первой части Письма равен 21 строке, второй части — 9 строкам, а третья часть насчитывает 45 строк. Заключительное 4-стишие выполняет, по нашему мнению, функцию гармонического, естественно-смыслового замыкания всего текста Письма, и в этом его роль аналогична последнему дистиху Онегинской строфы⁹³. Отметим, что последнее 4-стишие не только много короче предыдущих частей, оно имеет четную, симметрическую в структурном отношении природу, тогда как каждая из всех остальных частей — не-симметрична, нечетна.

Для большей наглядности мы привлечем к последующему анализу некоторые данные, характеризующие Письмо Онегина из восьмой главы *ЕО* — и тут же отметим, что этот второй по выразительности «вставной» текст романа также заканчивается отдельным 4-стишием, а принцип симметрии как фактор конструктивной организации поэтического текста выдержан во всем Письме Онегина безукоризненно строго⁹⁴.

В эмоциональном плане финальное 4-стишие Письма Татьяны знаменует собой возврат героини романа к реальностям бытия — после душевного прорыва в другое чувственное измерение, за границы земного притяжения, в небеса. Переход с «вы» на «ты» происходит в третьей и самой длинной части Письма, в ней и только в ней Татьяна говорит с Онегиным на «ты»: «То воля неба: я твоя», или «Я знаю, ты мне послан богом...», или «Я жду тебя...» В первых двух частях Письма, а также в его заключительном 4-стишии Татьяна обращается к своему герою только на «вы».

⁹² Изучение «вставных» текстов *ЕО*, включая Письма Татьяны и Онегина, и некоторые его аспекты уже становились объектом нашего исследовательского интереса — см.: (Гринбаум, 2004b: 3–19).

⁹³ Подробнее см.: (Гринбаум, 2000: 97–108)

⁹⁴ Подробное изучение всех аспектов сопоставительного анализа — задача будущего исследования, хотя многие вопросы мы уже рассматривали в: (Гринбаум, 2004b: 7–10).

Весьма показательным и сравнение рифменных цепей в двух Письмах романа. В Письме Онегина все шесть частей этого поэтического «документа» не только четны по числу строк ($8 + 14 + 8 + 10 + 16 + 4$), но они и не содержат ни одного строфоида с нечетной рифмовкой. Для сравнения — в Письме Татьяны каждая из первых трех частей включает один нечетный строфоид. Первая и вторая части Письма Татьяны начинаются 7-стишием и 5-стишием соответственно, а в третьей части после двух 4-стишных рифменных цепей следует 13-строчный фрагмент со сложным переплетением окончаний, которые можно представить и формулой $(4 + 9)$, и как $(8 + 5)$, и как единое 13-стишие. Ничего подобного в Письме Онегина нет — оно и начинается, и заканчивается 4-стишиями одинаковой охватной рифмовки *aBBa*, тогда как Письмо Татьяны начинается 7-стишием с рифмовкой *AbAbAcc*, а заканчивается 4-стишием перекрестной рифмовки *aBaB*. Женское окончание в последней строке Письма Татьяны и мужское — в Письме Онегина не только контрастны сами по себе, они указывают на открытость поэтического повествования в первом случае, и на замкнутость — во втором. Они не только коррелируют с нечетным и четным началами Писем главных героев, но и, по нашему мнению, напрямую соотносятся с разными «семантическими окрасками» (термин М. Л. Гаспарова) этих текстов — «надеждой» у Татьяны и «обреченностью» у Онегина.

Далее. Геометрический центр в Письме Онегина очевиден — первые три части Письма и три его вторые части имеют одинаковый объем в 30 строк. Симметрия и в этом аспекте поэтической формы в Письме Онегина — полная, но здесь важнее другое обстоятельство: в «женском» письме Татьяны 30 строк — рубеж, здесь заканчивается «земная» часть любовного послания. С 31-й строки от начала Письма Татьяны, со строки «Другой!.. Нет, никому на свете...» начинается «неземная» его часть, вознесение — один из лучших во всем романе поэтический фрагмент. Граница между 30-й и 31-й строками — единственная, в которой оба письма структурно выравниваются. Но если в «мужском» письме эта граница отражает и подчеркивает симметричность поэтической конструкции, то в «женском» — это асимметричный смысловой центр повествования. Этот центр и идеологически, и формально делит весь текст Письма Татьяны на две гармонические (в пределах целого) части, соотносимые с «золотыми» числами «божественной пропорции». Более того, эти части гармоничны не только в структурном аспекте, но и в ритмическом — речь об этом пойдет ниже.

5.7.2. Структурно-гармонический анализ

Рассмотрим некоторые вопросы структурной гармонии текста Письма Татьяны. Мы представим здесь лишь те факты, которые видны невооруженным глазом.

Число «30» делит весь текст Письма Татьяны на две неравные части, а тройка чисел (30–49–79) принадлежит гармоническому ряду Фибоначчи с начальными значениями (3, 8). То же число «30» в сопоставлении с объемом третьей, особой части Письма Татьяны (45 строк) и с объемом всего Письма (за исключением последнего 4-стишия) образует тройку чисел (30–45–75) или $15 \times (2-3-5)$. Последовательность (2–3–5) нам уже хорошо знакома — это начало основного гармонического ряда Фибоначчи, который соответствует «линии жизни и любви» Татьяны (Гринбаум, 2004b: 9) и, отметим еще раз, принципу ритмико-строфической организации русского 4-, 5- и 6-стопного ямба.

Другой взгляд на тот же текст показывает, что суммарный объем трех частей Письма Татьяны, тех, в которых героиня обращается к Онегину на «вы», равен 34 строчкам. Число «34» принадлежит тому же основному ряду Фибоначчи (1–2–3–5–8–13–21–34–...), а 34-я строка от начала текста («То воля неба, я твоя») — та самая строка, в которой, как мы увидим чуть ниже (рис. 25), величины ритмико-гармонической точности РГТ и экспрессии K_3 крайне резко и одновременно возрастают, лишь чуть-чуть не достигая своего абсолютного максимума. Эта строка начинается 13-строчный (опять число 13!) отрывок максимальной эмоциональности, завершающийся трехстишием, последняя строка которого характеризуется абсолютными (во всей третьей главе *ЕО*) максимумами величин РГТ = 7,88 и K_3 = 38,12:

Ты чуть вошел, я вмиг узнала,
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила: вот он!

Строка с тем же номером «34», но уже от начала третьей, «неземной» части Письма начинается новое 4-стишие:

Но так и быть! Судьбу мою
Отныне я тебе вручаю...

Эти строки не только говорят о решительной и цельной натуре Татьяны (которая вполне отдает себе отчет о возможных последствиях

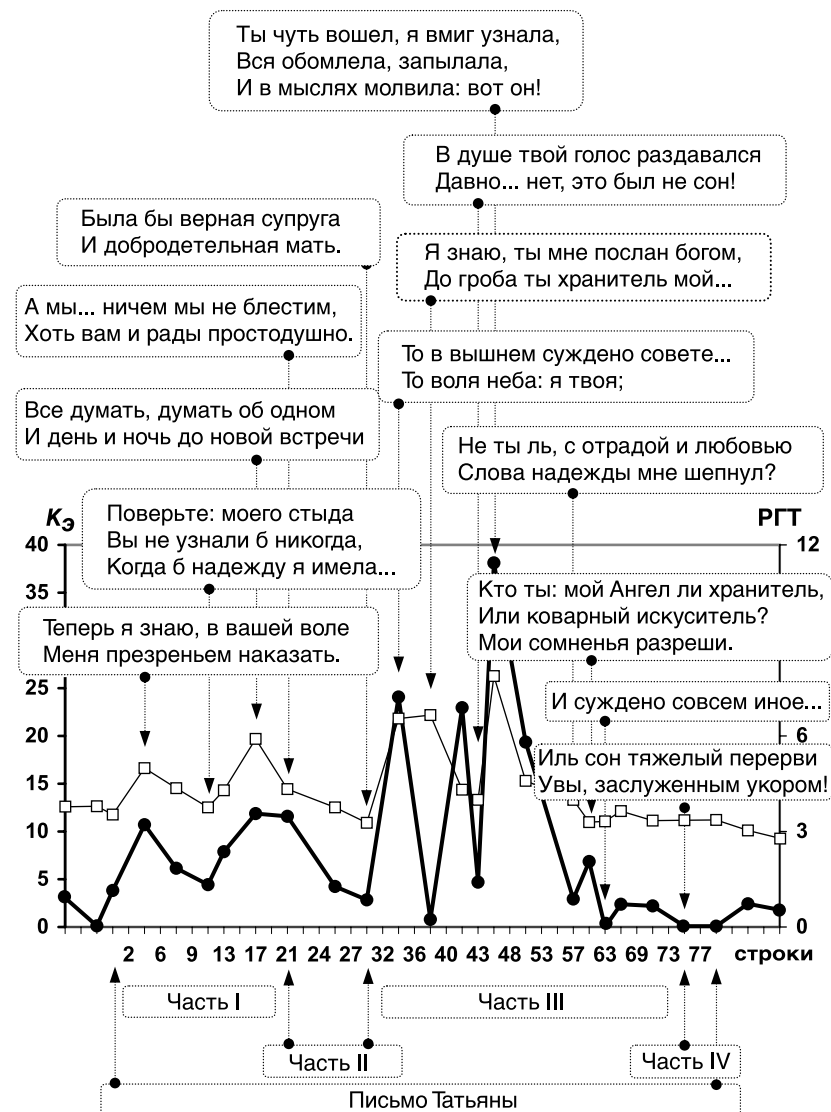


Рис. 25. Гармония и экспрессия ритма в тексте фрагмента третьей главы «Письмо Татьяны» (тонкая кривая — РГТ; по горизонтальной оси — номера строк Письма).

своего отчаянного поступка), но и знаменуют собой переход к заключительной, более спокойной 16-строчной ($16 = 2 \times 8$) ритмико-экспрессивной фазе повествования — без прежних огромных эмоциональных перегрузок⁹⁵.

5.7.3. Ритмико-экспрессивный анализ

Предшествующая Письму Татьяны строфа XXXI третьей главы *ЕО* характеризуется, как мы уже отмечали выше, весьма высоким уровнем параметра РГТ и зигзагообразным поведением параметра K_3 , причем последний дистих XXXI строфы приводит к очередному усилению экспрессии (от практически нулевой до значения $K_3 = 3,82$).

Ритмико-гармоническая панорама первых двух частей Письма Татьяны отличается удивительной синхронностью в поведении параметров РГТ и K_3 : если РГТ растет, то K_3 тоже растет, и наоборот, причем перепады значений между локальными минимумами и максимумами и того и другого параметра весьма велики.

Вспомним начальные строки Пушкина из уже прочитанной нами XXIV строфы:

За что ж виновнее Татьяна?
За то ль, что в *милой простоте*
Она не ведаёт обмана
И верит избранной мечте? (XXIV, 1–4)

Вспомним еще и небольшой фрагмент из XXV строфы:

Татьяна любит не шутя
И предается безусловно
Любви, как *милое дитя*. (XXV, 2–4)

Именно эти качества Татьяны отражаются в поведении параметров РГТ и K_3 . Действительно, если разговор в Письме идет о любви, то гармония и экспрессия синхронно растут, если мрачные мысли одолевают героиню романа — те же параметры синхронно уменьшаются: эмоции у «дитя» такими и бывают: если радость — то всегда восторг, если печаль — то всегда слезы.

⁹⁵ Отметим, что в противоположность Письму Татьяны ритмико-динамическая картина Письма Онегина значительно менее выразительна — см.: (Гринбаум, 2004b: 10–15).

Первое 4-стишие Письма (см. рис. 25) — подъем (РГТ = 4,99; $K_3 = 10,71$), затем к концу седьмой строки — спад (РГТ = 4,36; $K_3 = 6,15$):

Хоть каплю жалости храня,
Вы не оставите меня.

Спад продолжается до строки 11 («Когда б надежду я имела»), где РГТ = 3,76 и $K_3 = 4,43$; затем 6-стишие нового подъема, включая строки:

Всё думать, думать об одном
И день и ночь до новой встречи...

где РГТ = 5,91 и $K_3 = 11,88$. Далее, начиная с 18 строки, со слов:

Но говорят, вы нелюдим;
В глуши, в деревне всё вам скучно...

новый спад длиною в 12 строк, который протянулся не только до конца первой части (РГТ = 4,33; $K_3 = 11,59$), но и до конца всей второй части Письма (РГТ = 3,27; $K_3 = 2,84$). Вспомним, как начинается и как заканчивается вторая часть Письма:

Зачем вы посетили нас?
...
Не знала б горького мученья
...
По сердцу я нашла бы друга,
Была бы верная супруга
И добродетельная мать.

«Быть верной и добродетельной, — комментировал эти строки Г. П. Макагоненко, — это была действительная потребность души Татьяны. Верилось только, что друг будет избран по сердцу. Но и это не сбылось» (Макагоненко, 1963: 130). Нисходящая траектория значений ритмико-экспрессивных параметров — упреждающее тому подтверждение будущих событий романа.

Начало третьей (центральной) части Письма Татьяны демонстрирует иное поведение параметров гармонии и экспрессии: три пика этих параметров ведут к их абсолютным значениям в третьей главе, хотя вторые максимумы РГТ и K_3 по фазе не совпадают: в конце первого восьмистишия (38-я строка Письма):

Я знаю, ты мне послан богом,
До гроба ты хранитель мой...

величина РГТ = 6,65, но экспрессия минимальна ($K_3 = 0,79$), а ее очередной всплеск сдвинут вперед по тексту на восемь строк:

Ты чуть вошел, я вмиг узнала,
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила: вот он!

Здесь в 46-й строке Письма РГТ = 7,88 и $K_3 = 38,12$ — этой строкой завершается второе восьмистишие третьей части, в конце которой параметры РГТ и K_3 принимают, как мы уже отмечали, свои максимальные значения во всей третьей главе и отчетливо указывают на контрапункт в развитии сюжета (названный нами «истинный-4»: см. табл. 6 и рис. 21).

Временное рассогласование значений параметров РГТ и K_3 в третьей части Письма требует объяснения, и оно, при внимательном отношении к тексту, достаточно прозрачно.

Второе 4-стишие (строки 35–38 Письма) — даже на фоне первого 4-стишия (строки 31–34) — высшая степень «экзальтации» юной Татьяны (Мейлах, 1990: 254), лелеявшей мечту о своей любви по образцу и подобию романтических героинь XVIII столетия. Автор, уже не единожды признававшийся в предстоящей «беде» (например, «Погибнешь, милая...»), резким снижением экспрессии вновь посылает скрытый сигнал читателям: сомневайтесь («До гроба ты хранитель мой...?»), но все же — «простите ей Вы легкомыслия страстей». Напомню, что величина РГТ здесь почти максимальна (РГТ = 6,65), но экспрессия минимальна ($K_3 = 0,79$).

Следующее 5-стишие (строки 39–43) повествует о «незримом» герое в снах Татьяны — гармония на этом отрезке Письма только уменьшается, а экспрессия, взлетев в 41-й строке «Твой чудный сон меня томил» до значения $K_3 = 22,96$, вновь резко снижается до величины $K_3 = 4,70$ в 43-й строке «... нет, это был не сон!». Вспомним, что в предыдущем случае (в XXXI строфе) уменьшение РГТ при росте K_3 соотносилось в тексте с «тайной тоскою», хотя там перепады значений были куда менее значительными. Теперь же фрагмент завершается снижением и K_3 , и РГТ — поэт посредством ритма, который *аккомпанирует* смыслу, будто бы хочет напомнить читателю свои предыдущие предсказания, и пото-

му — лучше бы все эти «легкомысленные страсти» остались только в Татьянинных снах! Но нет... Мы же, вновь забегая несколько вперед, отметим, что читателю еще представится возможность встретиться с подобным эмоциональным накалом в пятой главе, «в ужасном пророческом сне Татьяны» (Набоков, 1998: 54).

А сейчас в третьей главе — ее наиболее яркий эмоциональный всплеск — «ослепительная надежда» наяву (46-я строка; РГТ = 7,88 и $K_3 = 38,12$):

Ты чуть вошел, я вмиг узнала,
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила: вот он!

Следующие одиннадцать строк проходят под общим знаком вопроса: «Не правда ль?»: ответ не требуется, Татьяна вновь во власти «ослепительной» надежды сновидений, которая незаметно трансформируется во всепоглощающее и ослепляющее чувство любви. В жизни возможен еще и не такой накал страстей, но... не в этот раз — все, что невозможно было удержать в себе, сказано, эмоции, бывшие через край, нашли способ самовыражения, а силы если и остались, то на самую малость — чтобы закончить Письмо.

Итак, 56 и 57 строки Письма:

Не ты ль, с отрадой и любовью,
Слова надежды мне шепнул?

завершают второй и последний фрагмент этого «вставного» текста, связанный с романтическими мечтами Татьяны (РГТ = 3,99 и $K_3 = 2,93$). Сознание героини возвращается к реальностям бытия и этот возврат характеризуется по-прежнему снижающимся уровнем гармонии (параметра РГТ) при достаточно осязательном (но теперь уже единственном!) подъеме экспрессии (в 60-й строке «Мои сомненья разреши», для которой РГТ = 3,29 и $K_3 = 6,85$):

Кто ты: мой Ангел ли хранитель,
Или коварный искушитель?
Мои сомненья разреши.

Интересно, что подобное поведение параметров в первом 4-стишии XXXI строфы соотносилось с «тайной тоской» поэта, читающего Пись-

мо Татьяны⁹⁶. Здесь же, в самом Письме, это — последний заметный всплеск экспрессии, после которого величины K_3 до самого конца Письма не превысят значения $K_3 = 2,38$ (строка 67-я «Твоей защиты умоляю...»).

Итак, заключительный фрагмент третьей части Письма (строки 58–75) характеризуется медленным снижением величин РГТ: последнее и совсем небольшое усиление гармонии приходится на 67 строчку (для которой РГТ = 3,64 и $K_3 = 2,38$), а для предыдущих строк:

Быть может, это всё пустое,
Обман неопытной души!
И суждено совсем иное...

значения РГТ и K_3 отражают не только пессимизм, но и, скорее всего, полный упадок душевных сил героини: РГТ не меняется, а K_3 уменьшается до нуля (РГТ = 3,32 и $K_3 = 0,00$).

Четвертая часть Письма Татьяны лишь закрепляет печальный эмоциональный настрой предыдущих 4-стиший (РГТ не меняется при практически нулевой экспрессии):

Кончаю! страшно перечесть...
Стыдом и страхом замираю...
Но мне порукой ваша честь,
И смело ей себя вверяю...

Подводя некоторые итоги, отметим один весьма важный факт: как бы в Письме Татьяны ни менялись величины параметра гармонии РГТ, они неизменно остаются весьма значительными и не опускаются ниже значения РГТ = 3,30: при среднем значении РГТ для всей третьей главы РГТ = 3,00 Письмо Татьяны характеризуется средним значением РГТ = 4,43 (для сравнения: во второй главе РГТ = 2,28). Этот факт подтверждает правомерность многочисленных высоких оценок поэтического мастерства Пушкина, одну из которых мы уже приводили: «чудные стихи» (П. Анненков).

⁹⁶ Отметим, что в XXXI строфе подъем экспрессии был несколько более значителен (от величины 1,02 до 4,85) — мы, накапливая подобные факты, получим, скорее всего, возможность построить весьма любопытную и достаточно дробную шкалу эмоциональных состояний и соответствующих им значений ритмико-экспрессивных параметров пушкинского стиха.

5.8. Заключительная часть третьей главы

Заключительная часть третьей главы (строфы XXXII–XLI) включает четыре эпизода: «Ожидание ответа», «Приезд Онегина», «Песня девушек» и «Встреча с Онегиным».

Вначале представим повествовательную канву этой части главы, для чего воспользуемся комментарием В. В. Набокова (Набоков, 1998: 54):

XXXII: Прелестное описание обнаженного плеча Татьяны и рассвета. Ночь прошла под знаком написанного любовного письма (в пятой главе через полгода другая ночь пройдет в ужасном пророческом сне).

XXXIII—XXXV: Еще один разговор со старой няней, которую Татьяна просит отослать письмо к Онегину.

XXXVI: Ответа нет. (Отклик прозвучит в главе восьмой, когда на свое письмо будет ждать ответа Онегин.) На следующий день приезжает Ленский, и происходит короткий разговор между ним и госпожой Лариной, которая справляется об Онегине.

XXXVII: Вечерний чай. Татьяна стоит, задумавшись, перед окном и чертит на запотевшем стекле вензель «ОЕ».

XXXVIII–XXXIX: Приезжает Онегин, но, прежде чем он входит в дом, Татьяна через другие сени бросается на двор, оттуда — в сад и (в изумительном межстрофическом переносе) падает на скамью (XXXIX, 1). Неподалеку крепостные девушки собирают ягоды, звучит их песня (восемнадцать стихов трехстопного хорея с длинными стиховыми окончаниями).

XL: Татьяна ждет с трепетом, предчувствуя ужасное, но Онегин не появляется.

XLI: Наконец, она вздыхает, встает со скамьи, поворачивает в липовую аллею — и тут прямо перед ней возникает Евгений. Строфа и вместе с ней песнь оканчиваются «профессиональным» замечанием, заимствованным из западных рыцарских романов в стихах: «Мне должно после долгой речи / И погулять и отдохнуть: / Докончу после как-нибудь».

Панорама изменения параметров гармонии и экспрессии для заключительной части третьей главы показана на рис. 26.

Первое, на что здесь следует обратить внимание — на совсем иной в сравнении с предыдущим эпизодом (см. рис. 25) характер поведения кривых РГТ и K_3 , которые не только в своих абсолютных значениях, но и в резкости переходов от минимумов к максимумам своих значений более всего напоминают здесь (см. рис. 26) картину второго «профессионального отступления» (рис. 24, строфы XXII–XXXI). Эмоциональное напряжение, начавшее снижаться еще в Письме Татьяны (после его 46-й строки —



Рис. 26. Гармония и экспрессия ритма в тексте заключительного фрагмента третьей главы (тонкая кривая — РГТ; по горизонтальной оси — номера строф третьей главы).

см. рис. 25), стабилизировалось в последних десяти строчках Письма и теперь этот спокойный фон повествования будет ощутимо нарушен лишь дважды — в строфах XXXVIII–XXXIX и в Песне девушек.

Комментарий В. В. Набокова к строфе XXXII по-своему подтверждает вышесказанное: разъясняя значения слов «то вздохнет, то охнет», критик указывал на то, что «непереводимое русское восклицание “ох” выражает усталость и горе и <...> звучит скорее как стон, а не вздох...»; поясняя затем значение слова «головушкой» из пятой строки XXXII строфы, исследователь отмечал, что это «уменьшительно-ласкательное от “головы” с оттенком сострадания» (Набоков, 1998: 334, 335).

Приведем и мнение В. В. Набокова о первой строке XXXIII строфы «Она зари не замечает...»: отмечая «жалобный и томный лейтмотив»

начала строфы, автор предлагал обратить внимание на «протяжную интонацию этой строки, столь простой по своему буквальному смыслу и столь чарующей по своей мелодике» (Набоков, 1998: 335).

Итак, к концу XXXII строфы становится ясно, что Письмо писалось всю ночь и к утру Татьяна осталась без сил — и физических, и душевных: героиня даже не замечает прекрасной картины наступающего утра:

Но вот уж лунного луча
Сиянье гаснет. Там долина
Сквозь пар яснее. Там поток
Засеребрился; там рожок
Пастуший будит селянина.
Вот утро: встали все давно,
Моей Татьяне всё равно. (XXXII, 8–4)

Гармоническая составляющая ритмического движения здесь медленно снижается, хотя по-прежнему остается весьма значительной, но экспрессия становится практически неощутимой. Лишь один раз величина K_3 подрастает до значения $K_3 = 2,41$ — это происходит в первом 4-стишии XXXIII строфы, который выделяется не столько «чарующей мелодикой» (В. В. Набоков), но и (в смысловом отношении) тем, что Татьяна все еще не решается запечатать конверт с письмом Онегину:

Она зари не замечает,
Сидит с поникшею главой
И на письмо не напирает
Своей печати вырезной. (XXXIII, 1–4)

На этом участке текста РГТ снижается, а K_3 растет (см. рис. 26): «жалобный и томный» — по В. В. Набокову — лейтмотив определяет уже известное нам поведение ритмико-гармонических параметров, которое по духу весьма близко к эмоциональному состоянию «тайной тоски» поэта из XXXI строфы третьей главы.

5.8.1. Утренний разговор с няней

На авансцене романной жизни (строфа XXXIII) вновь появляется няня и в своем простодушии радуется тому, что Таня «слава богу, здорова» — гармония, начиная с 5-й строки, прекращает свое падение и на протяжении последующих восьми строк держится на одном и том же уровне.

не, а экспрессия, упав до нуля, усиливается на последних строчках XXXIII строфы:

Да, слава богу, ты здорова!
Тоски ночной и следу нет,
Лицо твое как маков цвет. (XXXIII, 12–14)

Няня ведь еще ничего не знает про бессонную ночь Татьяны — именно этот факт объясняет не только слова няни, но и соответствующий им характер поведения параметров K_3 и РГТ.

Далее начинается утренний диалог Татьяны с няней (строфы XXXIV и XXXV), в котором главная героиня романа, все-таки решившись отправить письмо Онегину, просит няню помочь ей в этом деле. Смятение чувств — такова эмоциональная окраска этого фрагмента: Татьяна все более и более раздражается, хотя и говорит с единственным для нее близким человеком, которому она отрыла свою сердечную тайну. Тем не менее никакой попытки исправить допущенную резкость Татьяна не предпринимает. Возможно, это следствие воспитания и различных социальных статусов няни и Татьяны, но слова Татьяны из XIX строфы:

Ах, няня, няня, я тоскую,
Мне тошно, *милая моя*: (XIX, 3–4)

позволяют внести существенное уточнение к толкованию причин резких и несправедливых реплик Татьяны в адрес няни: героиня близка к полуобморочному состоянию и попросту себя не контролирует. «Смятение и прерывистое дыхание» Татьяны в XXXIV строфе, особенно в ее 7-й и 8-й строчках:

— Итак пошли тихонько внука
С запиской этой к О... к тому...
К соседу... да велеть ему — ... (XXXIV, 6–8)

не могли пройти мимо внимания В. В. Набокова (Набоков, 1998: 336). Но не менее показательны речевые заминки предыдущих строк XXXIV строфы:

— Не думай... право... подозренье..
Но видишь... ах! не откажи. — (XXXIV, 3–4),

хотя для оценки душевного состояния Татьяны более всего важна последняя реплика няни: «Да что ж ты снова побледнела?» (XXXV, 12). Вспомним, что в начале диалога цвет лица Татьяны, по словам няни — «маковый», а теперь от него не осталось и следа. Комментируя этот эпизод, В. В. Набоков писал, что бледность героини «психологически оправдана: решительный шаг сделан — Татьяна отдала письмо» (Набоков, 1998: 336).

Еще одна существенная деталь, подтверждающая смятение чувств Татьяны, обнаруживается при чтении первого 4-стишия чернового варианта строфы XXXVa (Набоков, 1998: 337):

Теперь как сердце в ней забилося
Заныло будто пред бедой
Возможно ль! Что со мной случилось
Зачем писала, Боже мой!..

Теперь обратим внимание на общее поведение ритмико-гармонических параметров в строфах второго (утреннего) диалога Татьяны с няней (строфы XXXIV–XXXV). Общая картина изменения величин РГТ и K_3 весьма наглядно представлена на рис. 19 и, особенно, на рис. 26, где частотол небольших по амплитуде колебаний K_3 особенно красноречив: при почти что нулевом (но все же положительном!) векторе изменения величин РГТ именно такие гребешки («всхлипы»!) параметра K_3 указывают на смятение чувств Татьяны, т. е. на такое ее состояние, которое Пушкин описал в начале черновой строфы XXXVa, но посчитал излишним явным образом фиксировать в беловом тексте романа. Обратим внимание на тот факт, что в строфах XXXIV–XXXV вектор K_3 отрицателен и что величины РГТ в конце XXXV строфы практически не меняются (РГТ = 2,76), не меняется и весьма малая величина K_3 = 0,52: «сердце в ней забилося / Заныло будто пред бедой...» (рис. 26).

Пойдем далее. Первое 4-стишие XXXVI строфы кладет начало новому фрагменту повествовательного сюжета третьей главы — ожиданию ответа Онегина. Сразу же параметры РГТ и K_3 , пусть и незначительно, но увеличиваются до значений РГТ = 3,18 и K_3 = 3,07: «Татьяна ждет: когда ж ответ?» Надежда продолжает жить в ее сердце, и, в сравнении с Письмом Татьяны, это 4-стишие в ритмико-экспрессивном аспекте более всего близко к строкам 64–67 Письма: «Но так и быть! Судьбу мою / Отныне я тебе вручаю...», где РГТ = 3,64 и K_3 = 2,38.

Но Онегин не пишет и не едет — «Он что-то нас совсем забыл...» — и K_3 падает до нуля в конце второго 4-стишия XXXVI строфы. «На какое-то ужасное мгновение Татьяна кажется, что Онегин все еще поглощен изучением ее письма и сочинением длинного ответа» (Набоков, 1998: 337). С мнением критика можно и не соглашаться, но для нас по-прежнему в центре внимания — эмоциональное восприятие пушкинского текста: после строки «Он что-то нас совсем забыл...» и до конца XXXVII строфы гармония медленно, очень медленно снижается, а экспрессия усиливается дважды: вначале на словах Ленского: «Да видно почта задержала» (XXXVI, 12; $K_3 = 2,38$), а затем лишь только в конце XXXVII строфы, где вновь будто бы ненароком поэт выражает Татьяне свою симпатию ($K_3 = 1,07$):

Татьяна пред окном стояла,
На стекла хладные дыша,
Задумавшись, моя душа,
Прелестным пальчиком писала... (XXXVII, 9–12)

Но вот строки, где говорится о том, что и где писала Татьяна:

На отуманенном стекле
Заветный вензель *О* да *Е*. (XXXVII, 13–14)

опять низводят экспрессию почти что до нуля ($K_3 = 0,18$) при практически неизменном РГТ = 2,86. Ибо: через мгновение мираж рассеется, «отуманенное» стекло вновь запотеет... грустно и тоскливо:

И между тем, душа в ней ныла,
И слез был полон томный взор. (XXXVIII, 1–2)

Это уже начало XXXVIII строфы, в которой последующие строки резко изменяют сюжетную линию и ритмико-смысловый характер повествования:

Вдруг топот!.. кровь ее застыла.
Вот ближе! скачут... и на двор
Евгений!.. (XXXVIII, 3–5)

Начинается крайне интересный отрезок романа, где на короткой дистанции в 16 строк сконцентрирована энергия «яркой драматической выразительности» (Винокур, 1990: 163).

5.8.2. Приезд Онегина

Появление Онегина в доме Ленских стало для Татьяны полной неожиданностью, но не потому, что она не ждала своего героя, а по той причине, что до своего приезда Онегин не ответил на ее письмо: «непредсказуемая действительность попирает здесь литературную романтическую традицию» (Набоков, 1998: 339). Весь эпизод предстает перед читателем в виде реакции Татьяны на появление Онегина — описание бегства героини из столовой к садовой скамейке дано в XXXVIII строфе с хрестоматийным строфическим переносом текста в XXXIX строфу. Далее шесть первых строк XXXIX строфы посвящены эмоциональному состоянию Татьяны, которая сидя на скамейке ожидает своего героя. Весьма близкий эпизод «бегства» Татьяны произойдет позже в пятой главе *ЕО*, где героиня будет во сне убегать от «косматого медведя».

Нам представляется целесообразным еще раз использовать тот же прием, который был применен при анализе Письма Татьяны, т. е. несколько забега вперёд, кратко сопоставить основные и легко обнаруживаемые в тексте композиционные и архитектурные особенности двух фрагментов пушкинского романа — чтобы уточнить ряд деталей, важнейших для предстоящего анализа ритмико-эмоциональной стороны данного поэтического фрагмента. Бегство Татьяны в третьей главе будем именовать «бегом наяву» в противоположность «бегу Татьяны во сне» из пятой главы⁹⁷. Отметим сразу, что эмоциональное состояние Татьяны в этих двух весьма близких фрагментах повествования — разное: в третьей главе это смятение, испуг, но романтически окрашенный испуг, а в эпизоде из сна Татьяны — это состояние страха, переходящее в покорную безнадежность.

Итак, первое обстоятельство, на которое следует обратить внимание, заключается в том, что оба фрагмента «бегства» Татьяны заканчиваются одинаково — героиня падает: в первом случае она падает на скамью, а во втором — в снег. Однако в первом случае и характер бега, и ритмические, и, в целом, стилистические средства в XXXVIII строфе третьей главы во многом отличаются от тех, которые будут использованы Пушкиным в пятой главе.

⁹⁷ Первый опыт ритмико-экспрессивного сопоставительного анализа двух эпизодов «бегства» Татьяны Лариной «наяву» (глава третья) и «во сне» (глава пятая) см.: (Гринбаум, 2005а: 10–21).

Действительно, «наяву» — по сравнению с бегом «во сне» — все происходит гораздо стремительнее, динамичнее и эмоциональнее. «Наяву» героиня не просто бежит, она «летит, летит...» (3, XXXVIII, 8), а к концу эпизода это впечатление еще более усиливается деэпричастным оборотом «...летя к ручью» (3, XXXVIII, 13). Другие и не менее простые факты также подтверждают эту особую экспрессивность происходящего. Весь объем фрагмента «бега наяву» (11 строк) в 2,5 раза короче аналогичного эпизода из пятой главы (29 строк), а рассогласование метрико-синтаксических и строфических границ повествования в эпизоде «бега наяву» приобретает особую выразительность: текст XXXVIII строфы заканчивается хрестоматийным строфическим переносом (двухуровневой строкой), а ранее в той же строфе имеет место и строчный перенос: «Летит, летит; взглянуть назад / Не смеет; мигом обежала...» (3, XXXVIII, 8–9).

В противоположность этой безотчетной стремительности, движение героини во фрагменте из сна Татьяны начинается лишь с «ускорения» шагов, пусть даже и «поспешных», а между двумя строчками со словами «бежит» (5, XIII, 4 и 5, XIV, 27) значительное место отведено описанию зимней природы (5, XIII, 6–14). В общей динамике повествования пятой главы последнее обстоятельство приостанавливает, притормаживает развитие сюжета «бег». Такое же замедляющее действие на наше восприятие оказывают глагольная лексика и синтаксис XIV строфы этой главы: «снег рыхлый по колено ей», «сук... зацепит», «увязнет мокрый башмачок», «выронит она платок». Строчных переносов ни в XIII, ни в XIV строфах пятой главы нет, нет и переноса строфического — повествование здесь в целом более ровное и спокойное. Что же касается сверхсхемного ударения (спондея) во второй строке XIV строфы «Снег рыхлый» (5, XIV, 2), то он, безусловно, несколько нарушает плавность речи, но в череде полноударных строк это не слишком заметно. В третьей главе практически такой же по силе акцентный маркер «Вдруг топот!..»; (3, XXXVIII, 3) предшествует началу «бега» Татьяны, именно здесь начинается новый сюжетный поворот и именно в этом неожиданном и коротком восклицании спондей значительно более эмоционален и выразителен.

В продолжение темы напомним, что «короткие фразы и предложения в стиле Пушкина не только динамичны, но и экспрессивно разнообразны» (Виноградов, 1999: 424), что «строфический перенос... является результатом тонкого и трудного ритмико-композиционного приема, замечательно усиливающего и углубляющего тон рассказа нарочитым игнорирова-

нием междустрофной паузы» (Гроссман, 1928: 148), что у Пушкина эти ритмические эффекты «всегда гармонизируют с содержанием рассказа» (Томашевский, 1990: 365) и что в третьей главе «этот прием замечательно отражает возбужденное состояние Татьяны» (Набоков, 1998: 339).

Утверждения Б. В. Томашевского и В. В. Набокова обусловлены, по нашему мнению, рядом фактов, относящихся к анализу традиционных стиховедческих параметров стихотворного текста, которые связаны, в первую очередь, с анализом средних значений ударности слогов в строке и строфе ($T_{\text{СТРК}}$ и $T_{\text{СТРФ}}$).

Средние значения тонического объема онегинской строфы $T_{\text{СР}}$ в целом для третьей и пятой глав романа весьма близки друг к другу (44,95 и 44,89 ударных слогов); на этом фоне резко выделяются фрагменты «бега» Татьяны — 47,30 ударных слогов для «бега наяву», и 46,25 — для «бега во сне». Далее, если в начале XXXVIII строфы («бег наяву») явно ощущается замедленность речи (все восемь первых строк XXXVIII строфы полноударны), то некоторое ускорение начинается лишь девятой строкой со строчным переносом «Не смеет...»: пять последующих строк имеют по три ударения и последняя строка — два ударения. Подобного упорядоченного уменьшения значения $T_{\text{СТРК}}$ ни в XIII, ни в XIV строфах пятой главы («бег во сне») не наблюдается. Укажем еще, что строка «По цветникам летя к ручью» (3, XXXVIII, 13) — единственная в строфе строка с пропуском ударения на первой стопе, за ней следует единственная 2-ударная строка «И задыхаясь на скамью», которая содержательно завершается в начальной строке следующей XXXIX строфы словом «Упала...» с внутренней рифмой к строкам предшествующей строфы: «обежала — переломала — упала».

Таким образом, уменьшающееся к концу «бега наяву» число ударных слогов в строке $T_{\text{СТРК}}$ позволяет говорить о нарастании скорости или, что то же, темпа чтения текста. При этом число ритмически обусловленных событий (смыслоразличительных напряжений голосовых связок) к концу строфы уменьшается. Но тогда субъективно ощущаемое читателем время увеличивается от начала строфы к ее концу, если время определять обычным образом как число значимых событий в единицу объективного времени-пространства — последнее в нашем случае задано фиксированным слоговым объемом онегинской строфы, равным 118 слогам.

Такое умозаключение, однако, противоречит сказанному выше, а именно тому, что «бег Татьяны наяву» характеризуется положительным

эмоциональным настроем. После долгого ожидания ответа Онегина и в преддверии встречи с ним, встречи желанной и только что ставшей неизбежной, других чувств у Татьяны мы предполагать не можем. Но тогда, согласно данным психологической науки, субъективное время Татьяны (и сопереживающего ей читателя) должно ускоряться (число событий — увеличиваться), а не замедляться, как это следует из только что проведенного анализа текста. Отсюда вывод: психологический эффект ускорения (или замедления) субъективного времени определяется вовсе не простым изменением числа событий в единицу объективного времени, а скоростью изменения ритма поэтического текста. Точнее, не только скоростью, но и вектором ее изменения, восходящим при положительных эмоциях и нисходящим — при отрицательных.

Еще одно обстоятельство связано с тем, что эмпирические данные не дают оснований и для того вывода, который более всего лежит на поверхности, а именно, что существует явная зависимость между положительным эмоциональным настроем Татьяны и увеличением темпа речи в XXXVIII строфе третьей главы, и вот почему. Во-первых, само ускорение темпа речи явственно замечается лишь в последней строке этой строфы, тогда как содержательно новое действие («бег» Татьяны) начинается с шестой строки этой строфы («Татьяна прыг в другие сени»). То есть Татьяна уже бежит и даже «легит, летит...», а описание этого стремительного перемещения дано Пушкиным в виде «медленных», полноударных строк 4-стопного ямба. Напомню, что полноударные строки в XXXVIII строфе начинаются с первой и длятся вплоть до ее девятой строки (XXXVII, 1–8). Во-вторых, в полном тексте романа «Евгений Онегин» подобное «заострение» строфы⁹⁸ встречается в 14 случаях, и даже если аналогичное осторожное предположение можно было бы сделать для строфы XXIV третьей главы («За что ж виновнее Татьяна?»), то в строфе XII той же главы («А нынче все умы в тумане») такая аналогия была бы вовсе неуместна. Что касается фрагмента «бега во сне», то лишь в самом начале XIII строфы заметно некоторое ускорение темпа речи: строки с первой по третью имеют $T_{\text{СТРК}}$ равные четырем, трем и двум ударным слогам ($T_{\text{СТРК}} = 2$ в третьей строке «Но от косматого лакея»).

⁹⁸ «Заострением» строфы называется уменьшение числа ударных слогов в последних двух строчках строфы: в нашем случае в 13-й строке $T_{\text{СТРК}} = 3$ и в 14-й строке $T_{\text{СТРК}} = 2$ — см.: (Гринбаум, 2000: 92–93).

Больше на протяжении всего эпизода «бега во сне» строки с двумя ударными слогами не встречаются, а обычное в романе чередование строк, имеющих $T_{\text{СТРК}} = 4$ и $T_{\text{СТРК}} = 3$, не дает оснований для каких-либо выводов о связи этого параметра с эмоционально-содержательной стороной поэтического повествования.

Посмотрим теперь, что покажет наш анализ ритмико-эмоциональной стороны этого поэтического фрагмента.

Мы уже обращали внимание на тот факт, что в конце первого 4-стишия XXXVI строфы («Татьяна ждет: когда ж ответ?») начинается медленное снижение величин РГТ и что это снижение продолжается вплоть до конца XXXVII строфы (рис. 26). Последние шесть строк XXXVII строфы обуславливают практически неизменное значение РГТ ($РГТ = 2,87$ в конце третьего катрена этой строфы, а в конце строфы $РГТ = 2,86$), но вектор изменения параметра K_3 меняет (начиная со второго 4-стишия XXXVII строфы) свой знак с отрицательного на положительный (рис. 26). Крохотный спад значения K_3 в конце XXXVII строфы мы уже обсуждали, но этот спад на тенденцию роста параметра K_3 не влияет.

Эта положительная тенденция обнаруживается еще до появления Онегина на крыльце дома Лариных (которое произойдет в начале XXXVIII строфы) и даже еще раньше, а именно начиная со второго 4-стишия предыдущей XXXVII строфы. Для большей ясности представленного здесь анализа повторим еще раз, что именно в этой узловой точке повествования отрицательная тенденция меняется на положительную. Исходная точка «отрицательного» вектора K_3 соответствует четвертой строке первого 4-стишия XXXVI строфы «Татьяна ждет: когда ж ответ?», а следующее 4-стишие заканчивается строкой «Он что-то нас совсем забыл». Здесь резкий спад кривой K_3 сменяется небольшим подъемом, явно аккомпанирующим вспыхнувшей в третьем 4-стишии надежде («— Сегодня быть он обещал... / Да видно почта задержала»), а затем спад возобновляется («Как будто слыша злой укор») и завершается в конце первого 4-стишия XXXVII строфы. Восемь последующих строк этой строфы как будто бы не дают повода для положительных эмоций (чаепитие, задумчивость Татьяны), но вектор кривой K_3 , меняя знак на положительный, демонстрируя нам нарастание, пусть пока еще не слишком заметное, положительной эмоциональной составляющей повествования. Ритм, как мы уже говорили, способен предвосхищать эмоции — именно это все более и более ощущается в начинающейся сцене «бега» Татьяны. Пер-

вые восемь строк XXXVIII строфы дают нам резкий взлет графика K_3 , достигающий максимума в восьмой строке «Летит, летит...», где $K_3 = 5,71$. Отметим, что на протяжении 20 строк (XXXVII, 5 — XXXVIII, 8) график изменения экспрессии K_3 весьма напоминает параболу, а при росте гармонии РГТ такой факт всегда указывает на усиление положительного эмоционального фона повествования.

Но дальше и вплоть до конца XXXIX строфы вектор K_3 становится нисходящим, правда, за одним исключением: строфический перенос окончания фразы «И задыхаясь, на скамью / Упала...» из XXXVIII строфы в XXXIX не только отражает «возбужденное состояние» Татьяны (В. В. Набоков), но и прямо указывает на него всплеском параметра K_3 (рис. 26). Интересно, что к этому моменту величины РГТ (после достижения локального максимума в восьмой строке XXXVII строфы) уменьшаются, а экспрессия успевает сначала снизиться на 12-й строке XXXVIII строфы до значения $K_3 = 2,32$, а затем возрасти в конце XXXVIII строфы до величины $K_3 = 3,93$. Эти зигзаги не только отражают драматизм повествования, но и смятение героини романа, чей романтический испуг предстает перед читателем разными гранями душевных переживаний:

Упала... «Здесь он! здесь Евгений!
О боже! что подумал он!»
В ней сердце полное мучений
Хранит надежды темный сон;
Она дрожит и жаром пышет,
И ждет: нейдет ли? Но не слышет. (XXXIX, 1–6)

Таково начальное 6-стишие XXXIX строфы, которое завершает первую (в третьей главе) часть рассказа о приезде Онегина в дом Лариных — Пушкин вновь берет паузу и, отвлекаясь от душевных метаний Татьяны (повторим блистательную фразу поэта: «В ней сердце полное мучений / Хранит надежды темный сон!»), переориентирует внимание читателя на идиллическую картину сбора ягод крепостными девушками.

В конце первого 4-стишия XXXIX строфы гармония усиливается до значения РГТ = 3,69 («надежда»), но экспрессия уменьшается $K_3 = 2,91$ («темный сон»), а следующее двестише не только чуть-чуть добавляет к росту гармонии, но и усиливает экспрессию («И ждет: нейдет ли?»; РГТ = 3,92 и $K_3 = 3,26$).

5.8.3. Песня девушек. Финал

Следующие восемь строк XXXIX строфы подводят читателя к Песне девушек, единственному фрагменту романа, написанному не 4-стопным ямбом, а другим стихотворным размером (3-стопным хореем). Разбирая текст Песни, В. В. Набоков, отмечает в нем ряд стиховедческих особенностей, включая, во-первых, длинные стиховые окончания (клаузулы) в каждой из восемнадцати строк Песни; во-вторых, семнадцать пропусков ударений — по одному в каждой строке, за исключением последней («Игры наши девичьи») и, в-третьих, смену тональности, особенно выраженную в завершающей части Песни (Набоков, 1998: 340).

Интересно, что в черновиках Пушкина сохранился другой вариант Песни девушек (см. табл. 7), но этому более раннему варианту Песни («с трагическим сюжетом») поэт предпочел «образец свадебной лирики» с сюжетом «счастливой любви» (Лотман, 1983: 232).

Таблица 7

Песня девушек

Черновой вариант («трагический сюжет»)	Беловой вариант (сюжет «счастливой любви»)
Вышла Дуня на дорогу Помолившись Богу — Дуня плачет, завывает Друга провожает Друг поехал на чужбину Дальнюю сторонку Ох уж эта мне чужбина Горькая кручина!.. На чужбине молодицы, Красные девицы, Осталась я молодая Горькою вдовицей — Вспомни меня младую Аль я приревную Вспомни меня заочно Хоть и не нарочно.	Девицы, красавицы, Душеньки, подруженьки, Разыграйтесь девицы, Разгуляйтесь, милые! Затяните песенку, Песенку заветную, Заманите молодца К хороводу нашему, Как заманим молодца, Как завидим издали, Разбежимтесь, милые, Закидаем вишеньем, Вишеньем, малиною, Красною смородиной. Не ходи подслушивать Песенки заветные, Не ходи подсматривать Игры наши девичьи.

Само же включение Песни в текст *ЕО* имеет, по мнению М. Ю. Лотмана, двойную мотивировку: упоминание ягод связывает Песню с бытовой ситуацией (сбором крепостными девушками ягод в помещичьем саду), а символическое значение мотива связывает эпизод с переживаниями героини (Лотман, 1983: 233). По нашему мнению, существуют и другие, не менее любопытные обстоятельства, которые следует принять во внимание в попытке объяснить появление Песни девушек в конце третьей главы *ЕО* — к их рассмотрению мы сейчас и приступим.

Но вначале небольшое стиховедческое отступление. Ни один из известных методов исследования ритмики стиха — кроме нашего — не позволяет анализировать поэтические тексты, написанные разными стихотворными размерами. Последнее означает, что при традиционном (структуральном) подходе текст Песни девушек следовало бы изъять из общего контекста третьей главы *ЕО* и, в лучшем случае, ритмико-смысловой аспект этого фрагмента третьей главы изучать отдельно, например, в соотношении с народными песнями того же стихотворного размера. Для нашего ритмико-гармонического метода стихотворный размер не имеет принципиального значения, поскольку сам метод основан на динамическом анализе степени гармонической соотношенности ударных и безударных слогов в русском стихе (см. выше).

Вернемся теперь к тексту самой Песни. Напоминание сути метода ритмико-гармонической точности вовсе не случайно, поскольку сейчас нам предстоит заняться поиском ответа на вопрос о том, как ритмика двух вариантов Песни девушек соотносится с двумя их сюжетами — трагическим и свадебным. В этой связи важно еще раз обратиться к замечанию В. В. Набокова относительно пропусков ударений и наличия длинных окончаний в строках песни Девушек, поскольку эти факторы, конечно же, изменяют соотношение между ударными и безударными слогами не только в данном поэтическом фрагменте, но и во всей финальной части третьей главы *ЕО*, т. е. в двух последних строках с номерами XL и XLI. Действительно, если соотношение безударных и ударных слогов в третьей главе *ЕО* (4-стопный ямб) составляет 1,622 (т. е. на один ударный слог приходится 1,622 безударных слога⁹⁹), то для белого варианта

⁹⁹ То же соотношение для всего романа *ЕО* по данным Б. В. Томашевского составляет 1,657 без учета спондеев и 1,614 с учетом спондеев; по данным К. Ф. Тарановского эта величина равна 1,655 (без спондеев), по данным Г. Шенгеля — 1,560 (без спондеев), по нашим данным — 1,614 (со спондеями) — исходные данные см.: (Гринбаум, 2000: 33–35; 61).

Песни девушек (3-стопный хорей) соотношение другое: 2,360. Это же соотношение для чернового варианта Песни (восемь двустопных разно-стопного 43-хорея) равно 1,947. Напомним, что величина коэффициента «золотого сечения» Φ равна $\Phi = 1,618\dots$ Небольшое размышление наводит на мысль о том, что использование первого (чернового) варианта Песни девушек в сравнении со вторым (окончательным) усиливало бы гармоническую составляющую ритмики стиха как в самой Песне, так и в следующих за ней двух строках (LX–LXI) третьей главы *ЕО*, поскольку в этом отставленном варианте речевое (не песенное!) прочтение¹⁰⁰ предопределяет такое соотношение между ударными и безударными слогами, которое явно ближе к идеальному (гармоническому), равному величине $\Phi = 1,618\dots$

Это положение хорошо иллюстрируется графиками на рис. 27, где в увеличенном масштабе приведены кривые РГТ и K_2 как для основного варианта Песни (левая часть рисунка), так и для ее чернового варианта (правая часть). На первый взгляд может показаться, что разница в поведении параметров гармонии и экспрессии в этих двух случаях прочтения финальной части третьей главы (реальном и возможном) не слишком велика, но более внимательный «разгляд» кривых (термин А. Белого) позволяет обнаружить ряд весьма любопытных обстоятельств.

Во-первых, подтверждается только что сделанный вывод относительно усиления — для чернового варианта Песни — гармонической составляющей ритма: но если ранее этот вывод базировался на общем и весьма простом соотношении ударных и безударных слогов, то теперь при темпоральном (динамическом) анализе текстов Песен он получает новое подкрепление. Действительно, для двух вариантов текста Песен (включенных в общий процесс чтения заключительной части третьей главы *ЕО*) кривая параметра РГТ в левой части рис. 27 расположена ниже, чем в правой части того же рисунка, что наглядно подтверждает наш вывод. Дополнительно и для большей ясности укажем, что среднее значение РГТ в интервале от начала Песни девушек и до конца третьей главы *ЕО* равно РГТ = 2,50 для основного варианта и РГТ = 3,16 — для чернового варианта Песни.

¹⁰⁰ Разность между речевым и песенным прочтением текста Песни отмечал В. В. Набоков: «В реальной песне окончание последнего слога строки может обретать ударение, имитирующее икт четвертой стопы со скадом» — см.: (Набоков, 1998: 340).

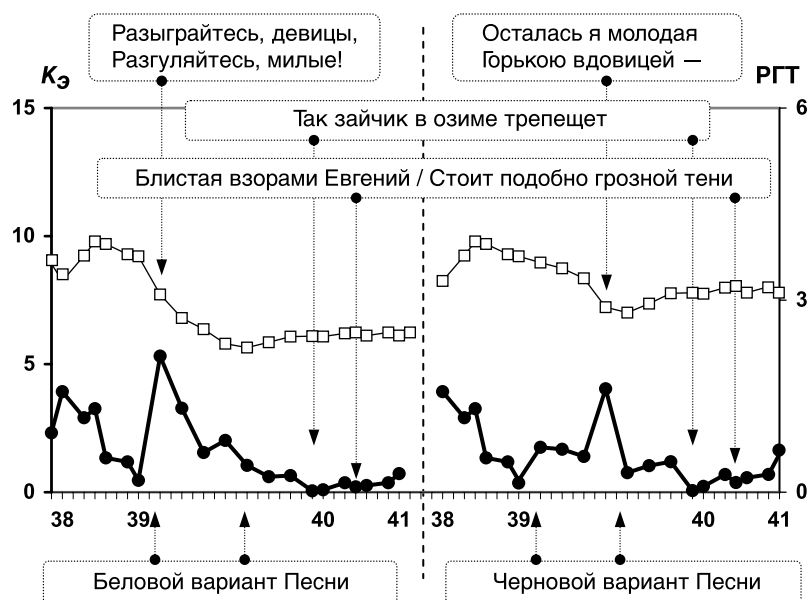


Рис. 27. Два варианта гармонии и экспрессии ритма в тексте заключительного фрагмента третьей главы (тонкая кривая — РГТ; по горизонтальной оси — номера строф третьей главы).

Во-вторых, плавность нисходящего движения кривой РГТ в первом случае выражена значительно резче, чем во втором (рис. 27), что подчеркивает контраст между тревожно-измученным состоянием Татьяны (которая сидит на скамейке в саду и все еще надеется на встречу с Онегиным) и как будто бы царящей вокруг нее атмосферой радости и веселья. Судя по тексту «свадебной» Песни, настроение у девушек действительно могло бы быть радостным, однако если принять во внимание то обстоятельство, что девушки, собирая урожай, просто обязаны были петь, с тем

Чтоб барской ягоды тайком
Уста лукавые не ели...

подобное предположение оказывается весьма спорным. Так или иначе, но гармоническая составляющая повествования при чтении и первого,

и второго варианта Песни девушек снижается¹⁰¹, а вот экспрессия ведет себя иначе (рис. 27).

В основном варианте Песни параметр K_3 имеет один явный локальный максимум в конце первого 4-стишия («Разгуляйтесь, милые!»; $K_3 = 5,31$), а далее вектор изменения K_3 становится отрицательным вплоть до конца XL строфы. При постоянно снижающемся уровне РГТ такое поведение параметра K_3 отчетливо коррелирует с постепенным и плавным затиханием эмоциональной бури в душе Татьяны, о чем читатель и узнает из третьего 4-стишия XL строфы:

Так бедный мотылек и блещет
И бьется радужным крылом...

Таким образом, экспрессивно-гармоническое начало Песни девушек органично вписывается в общий (и разорванный ею) текст повествования, эмоциональный фон которого — после многочисленных всплесков и потрясений — приходит в норму, слышимую в последних в этой главе словах Пушкина (строфа XLI):

Мне должно после долгой речи
И погулять и отдохнуть:
Докончу после как-нибудь. (XLI, 12–14)

В отвергнутом же варианте Песни подобной корреляции не наблюдается, поскольку при уменьшающихся значениях РГТ вектор K_3 имеет положительную направленность, а локальный максимум сдвинут к концу Песни («Осталась я молодая / Горькою вдовицей...»; $K_3 = 4,04$). Очевидно, что в этом варианте финальной части третьей главы единение ритма и содержания усмотреть крайне сложно из-за отсутствия плавного эмоционального перехода от Песни девушек к завершающим строфам третьей главы K_3 . Более того, начинающийся в XL строфе одновременный рост параметров РГТ и K_3 явно диссонирует с ее содержанием, поскольку такое их поведение соотносится с нарастанием положительных эмоций, а довольно сильный и резкий спад K_3 в третьем 4-стишии этой строфы (от значения 1,19 до 0,06) мало походит на «трепыхание мотылька» или на «трепет зайчика» (см. рис. 15).

¹⁰¹ Еще раз поясню, что подобное предопределено выбором хореических стихотворных размеров для текстов Песен девушек, которые (за редким исключением) в *речевом* прочтении «потенциально не гармоничны» — подробнее об этом см.: (Гринбаум, 2007: 9, 10).

Итак, отвергнутый Пушкиным вариант Песни девушек не только «трагический» по своему сюжету, но, как это ни парадоксально, он (будучи включенным в общий контекст последних строф третьей главы) в ритмико-гармоническом отношении оказывается более «светлым», чем второй (окончательный) вариант Песни. С позиции здравого смысла очевидно, что событий драматического накала и трагических предчувствий к концу третьей главы *ЕО* накопилось вполне достаточно, чтобы не вводить читателя в совсем уж безрадостное душевное состояние. Главная интрига романа только-только начинала обретать зримые черты и поэтому, как нам представляется, поэту не было никакой необходимости еще одним печальным намеком:

Дуня плачет, завывает
Друга провожает...

гасить читательский интерес к будущему романного повествования. Одновременно с этим второй вариант Песни, не нарушая единства ритмики и содержания романа, более органично вписывался в общий эмоциональный контекст третьей главы *ЕО* — он и стал его окончательным вариантом. Поддержкой данному выводу служит и комментарий В. В. Набокова к Песне девушек, в котором критик отмечает, что «Пушкин колебался, надо ли заставлять Татьяну слушать ее <Песню>», поскольку это «было бы странно при сложившихся обстоятельствах» (Набоков, 1998: 341). В итоге Татьяна лишь «с небреженьем внимает» пению девушек (XL, 1–2), но читатель ведь — читает!

Но зачем вообще Пушкину понадобилось вводить Песню девушек в третью главу *ЕО* и нельзя ли было обойтись без такого инородного (не ямбического) «вставного» текста — этот вопрос вовсе не столь умозрительен и риторичен, как может показаться на первый взгляд. Напомню, что весь *ЕО*, включая оба Письма главных героев романа, написан 4-стопным ямбом, и только Песня девушек — 3-стопным хореем. Интересен здесь и тот факт, что Пушкин в своем творчестве «мучился» с хореем: «Пушкин, самовластно и мудро царивший в ямбе, на хорей смотрел как на соседнюю область, не всегда ему подчиняющуюся; он делал опыты различного ею распоряжения, достигал очень многого, но все же, неудовлетворенный, на время бросал ее... Своеобразие хоря, его специфическая выразительность была найдена, но ценою страшного сужения — я бы сказал: унижения — его поэтического кругозора...» (Чудовский, 1917: 58–59).

Конечно, стилизованный вариант русской народной песни вряд ли мог бы опираться на иной, нежели хорей, стихотворный размер, поскольку именно хорей более других являлся и является народным песенным поэтическим размером. Этот хорошо известный историко-литературный факт вполне объясняет, почему Пушкин использовал для своей песенной стилизации именно хорей, но поиски ответа на вопрос о том, нельзя ли было вообще обойтись без Песни девушек, лежат в иной плоскости.

Проведем небольшой эксперимент: прочитаем заключительные строфы третьей главы *ЕО* (строфы XXXIX–XLI), исключив из общего процесса чтения текст Песни девушек. Обратим внимание на поведение ритмико-экспрессивных параметров РГТ и K_3 и сопоставим эмоционально-смысловые стороны реального и гипотетического вариантов окончания третьей главы романа (рис. 28). Предварительно поясним, что в левой части рис. 28 показаны графики изменения параметров РГТ и K_3 для реальной ситуации (они, конечно же, совпадают с аналогичными графиками на рис. 27), а справа — для гипотетического окончания главы.

Поведение исследуемых параметров для XXXIX строфы одинаково (что естественно, поскольку, напомним, текст Песни расположен сразу за этой строфой), но далее графики разительно отличаются друг от друга. Гипотетический вариант порождает отчетливо видимую тенденцию к усилению гармонической составляющей поэтической мысли, причем настолько заметную по своей интенсивности, что она превосходит все предшествующие части третьей главы *ЕО*. Если, например, среднее значение гармонической составляющей в Письме Татьяны составляет величину РГТ = 1,17, то здесь для строф XL–XLI значение РГТ в четыре раза больше (РГТ = 4,74), что не может не вызвать некоторой настороженности. Более того, значение этого параметра для строк 9–12 строфы XL резко усиливается, что, на наш взгляд, противоречит их содержанию:

Так бедный мотылек и блещет
И бьется радужным крылом,
Пленный школьным шалуном;
Так зайчик в озиме трепещет... (XL, 9–12)

Еще более неестественным выглядит поведение параметра K_3 в правой части рис. 28, судя по которому в строфах XL–XLI наблюдается сильнейший рост эмоциональной насыщенности повествования, достигаю-

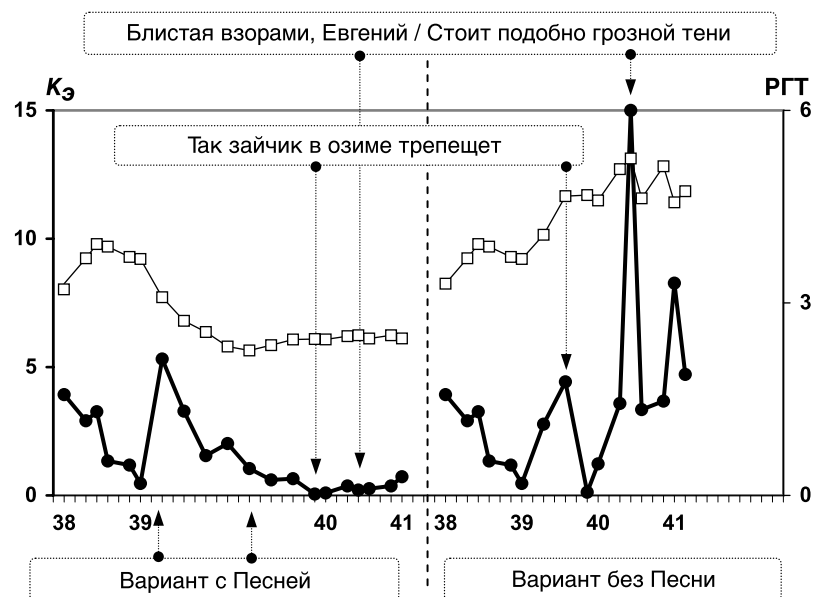


Рис. 28. Гармония и экспрессия ритма в гипотетическом варианте окончания третьей главы — при отсутствии текста Песни девушек (тонкая кривая — РГТ; по горизонтальной оси — номера строф третьей главы).

ший своего максимума в XLI строфе ($K_3 = 38,60^{102}$), причем этот максимум превышает абсолютное значение K_3 для всей третьей главы *ЕО*, зафиксированное в тексте Письма Татьяны (строка 46: «И в мыслях молвила: вот он!»; $K_3 = 38,12$).

Итак, гипотетическое (без Песни девушек) прочтение заключительного фрагмента третьей главы явно указывает на противопоставленность ритмико-эмоциональной и содержательной составляющих поэтического текста, что для стиха Пушкина является нонсенсом. Наоборот, реальный текст, включающий Песню девушек, психологически точно завершает всю третью главу на высокой гармонической, но экспрессивно сла-

бо обозначенной ноте, которая столь естественна и для эмоционально уставшего поэта, и для ему и его героям соперничающего читателя:

Мне должно после долгой речи
И погулять и отдохнуть:
Докончу после как-нибудь. (XLI, 12–14)

Итак, третья глава *ЕО* завершается двумя строфами минорного содержания, а весьма ровное поведение параметров гармонии и экспрессии характеризуется отсутствием каких-либо зигзагов и перенапряжений. Единственное место, которое в этом отношении требует пояснений — это второе 4-стишие последней XLI строфы, когда на аллее сада Татьяна внезапно увидела Онегина:

Блестящая взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени,
И как огнем обожжена
Остановилась она. (XLI, 5–8)

Казалось бы, поведение параметров РГТ и K_3 должно здесь резко измениться, но значения этих параметров если и меняются, то весьма слабо: величины РГТ в XLI строфе последовательно принимают значения 2,48; 2,45; 2,50; 2,45, а значения K_3 соответственно равны 0,37; 0,26; 0,37 и лишь в последней строчке строфы $K_3 = 0,73$. Дополнительное измерение для строки «Стоит подобно грозной тени» дает РГТ = 2,50 и $K_3 = 0,21$ — наименьшее в данной строфе. Вспомним, что эта сцена дана «с точки зрения Татьяны» и выписана в «сгущено-романтическом» стиле (Лотман, 1983: 233), а сам Онегин воспринимается героиней «как некий демонический образ готического романа или байронической поэмы» (Набоков, 1998: 342). Именно по этой причине «эмоциональный эпитет “грозный”» (Бродский, 1950: 197), как, впрочем, и обе финальные строфы третьей главы не вызывают в читателе особенно сильных чувственных потрясений, и поведение параметров гармонии и экспрессии — тому подтверждение.

В заключение раздела позволим себе повторить уже прозвучавшую ранее мысль о том, что насыщенное событиями и сверхэмоциональное повествование в третьей главе *ЕО* требовало отдыха и для поэта, и для читателя — именно поэтому глава оказалась одной из самых коротких в романе. То же самое предстоит читателю и в пятой главе — не менее яркой и экспрессивно насыщенной, и по той же причине — короткой (сорок две строфы).

¹⁰² Для того чтобы сохранить одинаковые масштабы представления данных на рис. 27 и рис. 28 и тем самым облегчить восприятие и сопоставление рисунков, мы на рис. 28 в этой точке показали значение $K_3 = 15,0$, а не действительное значение $K_3 = 38,60$.

5.9. Структурно-гармоническая организация третьей главы

Структурная гармония традиционно выявляется весьма простым способом, которым почти столетие назад воспользовался Э. К. Розенов (Розенов, 1982: 150–156), один из первых в этом направлении исследователей русской поэзии и музыки¹⁰³. Суть метода состоит в том, что общий объем произведения делится на две части в пропорции «золотого сечения», и в найденной таким способом позиции либо обнаруживается, либо не обнаруживается смысловой центр (контрапункт) повествования.

В композиционном плане минимальной структурной единицей *ЕО* является Онегинская строфа¹⁰⁴. При изучении структурной гармонии отдельных глав романа общий объем текста естественно исчислять количеством строф каждой главы, что, например, и было сделано нами при анализе контрапунктивных центров повествования во второй главе *ЕО* (см. п. 4.3). Но для третьей главы вопрос о выборе счетной единицы объема поэтического текста осложнен наличием двух «вставных» фрагментов, не учитывать которые (особенно при поиске центров структурной гармонии) было бы более чем легкомысленно.

Поэтому в общий объем третьей главы, состоящей из 41 строфы (точнее, из 40,57 строф с учетом неполной строфы III), мы включили 79 строк Письма Татьяны (что в пересчете на объем Онегинской строфы составляет 5,70 строф) и 18 строк Песни девушек (1,07 строфы). Таким образом, весь объем третьей главы равен 47,35 строфы.

Разделив теперь значение 47,35 на величину $\Phi = 1,618$, мы получим значение 29,26 — это XXX строфа, где (согласно приведенным подсчетам) должен располагаться композиционно-смысловой центр третьей главы. Но содержательно его там нет: Пушкин в XXX строфе обращается к Баратынскому за гипотетической поддержкой в преддверии своей работы по «переводу» Письма Татьяны на русский язык. Для большей

убедительности вычислим предполагаемый композиционно-смысловой центр третьей главы исходя из минимальной единицы поэтического текста — слога. Разделив общий объем главы, равный 5587 слогам, на величину $\Phi = 1,618$, получим величину 3453 слога — это середина 10-й строки («Но посреди печальных скал...») той же XXX строфы.

Итак, самый простой способ решения вопроса о присутствии в третьей главе *ЕО* структурно-гармонического центра повествования дает отрицательный результат.

Резюме, как нетрудно себе представить, выглядело бы обескураживающим, если не воспользоваться более тонким и действенным инструментом анализа, а именно поиском динамических контрапунктивных центров в третьей главе *ЕО*.

Для этого ненадолго вернемся к той мысли, что повествовательная канва третьей главы и в событийном, и в эмоциональном отношении много интереснее, нежели глава вторая (и даже глава первая) пушкинского романа. Простая сюжетная линия второй главы предопределяет наличие одного явного контрапунктивного центра (образ Татьяны Лариной, строфа XXIV — см. п. 4.3), а много более извилистый ход поэтической мысли в третьей главе *ЕО* порождает целостную и связную цепочку гармонических структурно-смысловых центров повествования.

Вспомним теперь те центры поэтического динамизма, которые мы особо отмечали выше при анализе ритмо-содержания третьей главы (см. табл. 8). Номера строф, отмеченные символом (*), указаны в этой таблице с учетом объемов «вставных текстов» (в последнем случае третья глава условно состоит из 47,35 строф).

Очевидно, что номера строф из табл. 8 образуют последовательность чисел основного ряда Фибоначчи (5–8–13–21–34–55), о котором мы подробно говорили выше. Сравнивая числа этого ряда Фибоначчи с номерами строф из табл. 8, мы, однако, не можем не заметить, что для полноты картины в табл. 8 не хватает финального аккорда — важнейшего элемента с номером «55», завершающего развитие первой части любовного сюжета романа. Строфы с номером «55» в третьей главе *ЕО* нет и быть не может, поскольку в ней (с учетом «вставных текстов») насчитывается 47 с небольшим строф. Строго говоря, математически последовательность чисел Фибоначчи (5–8–13–21–34–55) выводит гармоническую цепочку (спираль!) контрапунктивных центров за пределы третьей главы романа, но ведь и Пушкин в конце третьей главы прерывает повествование, обещая позже

¹⁰³ О работах других исследователей см., напр.: (Гринбаум, 2000: 114–117).

¹⁰⁴ Мы сознательно используем заглавную букву в именовании «Онегинской строфы» с тем, чтобы отличать это гениальное изобретение Пушкина от других аналогичных или весьма близких стихотворных форм, которые, являясь дериватами Онегинской строфы, встречаются в творчестве М. Лермонтова, Е. Баратынского, И. Северянина, Вяч. Иванова и других поэтов — см., напр.: (Гринбаум, 2000: 58–80).

возобновить рассказ о встрече Татьяны с Онегиным! И мы знаем, что эмоционально-содержательная линия развития первой части любовного сюжета завершается не в третьей, а в четвертой главе — Монологом Онегина.

Таблица 8

**Динамические контрапункты развития любовного сюжета
в третьей главе романа**

№ строфы	Фрагменты текста	Комментарий
V	— А что?— «Я выбрал бы <u>другую</u> , Когда б я был как ты поэт...	Возможный вариант развития сюжета; «первый роковой узел» романа (В. В. Набоков). Локальный максимум для $РГТ = 3,10$ и $K_3 = 14,80$
VIII	И дождалась... Открылись очи; Она сказала: <u>это он!</u>	Первопричина предстоящих <i>действий</i> в романе; «кульминационная точка самораскрытия» Татьяны (Д. Бетеа). Локальный максимум для $РГТ = 5,24$ и $K_3 = 21,48$
XIII–XIV	Друзья мои, что ж толку в этом? ... Поссорю вновь, и наконец Я поведу их под <u>венец</u> ...	Ложный вариант развития сюжета романа. Локальный минимум $K_3 = 2,08$ ($РГТ = 3,02$).
XXI	Облокотясь, Татьяна <u>пишет</u> , И всё Евгений на уме, Письмо готово, сложено... Татьяна! Для кого ж оно	Первое реальное <i>действие</i> в любовном сюжете романа. Локальный максимум $РГТ = 6,55$ ($K_3 = 12,27$).
XXXIV(*)	И в мыслях молвила: <u>вот он!</u>	Кульминационный момент Письма Татьяны, строка 46. Глобальный максимум в третьей главе для $РГТ = 7,88$ и $K_3 = 38,12$.
LV(*) строфа XIII 4-й главы	То верно б кроме вас одной <u>Невесты не искал иной.</u>	Фактический финал первой части любовного сюжета романа; сослагательное наклонение оставляет надежду на продолжение романтической истории.

Итак, если обратиться к тексту четвертой главы *ЕО* и попытаться выяснить, в каком месте должен (согласно гармоническому ряду Фибоначчи) располагаться последний для этой части сюжета динамический контрапункт, то окажется, что место ему — в седьмой по порядку строфе от начала четвертой главы. Учитывая то обстоятельство, что в четвертой главе первые шесть строф пропущены, контрапункт следует искать в XIII строфе четвертой главы *ЕО* (это вторая строфа Монолог Онегина).

В этой XIII строфе четвертой главы Онегин во второй раз в романе и опять в сослагательном наклонении говорит о своих возможных романтических отношениях с Татьяной Лариной: и именно это сослагательное наклонение сохраняет интригу всего романного действия, оставляя открытым вопрос о будущем главных героев *ЕО*.

Вспомним, о чем мы уже писали: подобный поэтико-стилистический прием (сюжетный перенос действия из одной главы в другую) встретится в романе еще раз в пятой главе: три начальные строфы шестой главы *ЕО* Пушкин посвятит завершению рассказа об именинах Татьяны, эпизоду, которому в пятой главе уже будет отведено значительное место — третья часть главы. В пятой главе насчитывается 42 строфы, а рассказ об именинах Татьяны фактически завершается в третьей строфе шестой главы. Проведенное нами исследование сюжетного ритма пятой главы показывает, что и в этой главе последовательность чисел Фибоначчи (1–5–6–11–17–28–45) математически представляет линию динамических контрапунктов пятой главы *ЕО* (Гринбаум, 2006с: 92–94).

Подведем итоги. Эмоционально-смысловой центр третьей главы (Письмо Татьяны) обрамлен двумя «онегинскими» эпизодами, а Татьяна «любовь с первого взгляда» не встретила ответного чувства со стороны Онегина. Тем не менее, интрига в этой романтической истории сохранилась, поскольку Онегин дважды и в двух разных обстоятельствах говорил о том, что *готов был бы* к более чем дружеским отношениям с Татьяной Лариной. Первый раз — если бы он был поэтом, второй раз — если бы задумал завести семью.

Эти три поэтических контрапункта находятся не только в тесном эмоционально-содержательном взаимодействии, но и в гармонической пространственно-временной соотнесенности, которая математически выражается последовательностью чисел основного ряда Фибоначчи (5–8–13–21–34–55). Одной из важнейших геометрических интерпретаций

ряда Фибоначчи является спираль Фибоначчи, в связи с чем нельзя не обратить внимание на слова Гете о том, что «кривой жизни является спираль». Именно закон гармонии (закон жизни), как мы только что имели возможность убедиться, определяет весь структурно-композиционный характер развития романтической истории в третьей главе *ЕО*.

Особую выразительность приобретают теперь и наши знания об истории написания третьей главы *ЕО*: Письмо Татьяны, написанное Пушкиным ранее многих срединных строф главы, в композиционном отношении было им в итоге помещено на такое место, в такую точку повествования, что кульминационный эмоционально-экспрессивный всплеск всей главы («И в мыслях молвила: вот он!», Письмо Татьяны, строка 46) оказался в одном из структурно-динамических контрапунктивных центров, последовательность которых математически представляется гармоническим рядом Фибоначчи.

Еще раз вспомним слова Л. Н. Толстой о Пушкине: «...он довёл гармоническую правильность распределения предметов до совершенства». Добавить к этому нечего.

5.10. Интегральные ритмико-экспрессивные характеристики третьей главы

Напомним, что в своих исследованиях мы используем следующие интегральные параметры (см. п. 3.7):

1) средние для некоторого текста значения ритмико-гармонической точности РГТ O_{CP} (наряду с максимальным значением O_{MAX})¹⁰⁵;

2) средние значения экспрессивности ритмоощущений $K_{Э-CP}$ (наряду с максимальным значением $K_{Э-MAX}$) для того же текста.

3) импульсивность гармонического ритма IMP — колеблемость (размах) величин РГТ O_i относительно среднего значения O_{CP} (стандартное отклонение);

4) нестабильность ритмоощущений NS — колеблемость (размах) величин $K_{Э}$ относительно среднего значения $K_{Э-CP}$ (стандартное отклонение);

¹⁰⁵ Использование обозначений O_{MAX} и O_{CP} продиктовано необходимостью унифицировать формульные именованные переменные; по сути они идентичны обозначениям $РГТ_{MAX}$ и $РГТ_{CP}$ — см. формулу (2).

5) индекс ритмико-чувственной активности IND.

Третий и четвертый параметры позволяют оценить степень вариативности (изменчивости, разброса) характера ритмического движения в стихе с использованием стандартных средств математической статистики, а индекс ритмико-чувственной активности IND является, на наш взгляд, результирующим интегральным параметром ритмики стиха. Параметры IMP и NS поэтического текста, связанные с устойчивостью ритмики стиха, позволили ввести в исследовательский оборот новое понятие экспрессивно-гармонических, креативных зон ритмики текста (КЗР), соотнести это понятие с зонами активации в мозгу человека и (совместно с параметром IND) — обрести реальный механизм исследовательского взаимодействия стиховедов, психофизиологов и нейролингвистов (см. пп. 3.7 и 3.8).

Мы напомнили читателю про эти параметры не случайно, поскольку анализ поведения интегральных параметров в третьей главе *ЕО* потребует найти способ их применимости к политематическим текстам.

Итак, главной причиной к уточнению процедуры вычисления интегральных параметров является неординарность поведения параметров РГТ и $K_{Э}$ (их многовершинность), отражающая политематичность повествования в третьей главе *ЕО* или, на языке математики, неоднородность исследуемых ритмико-смысловых динамических процессов. Последнее легко усматривается из рис. 18, 19, где чередование взлетов и падений кривых РГТ и $K_{Э}$ на последовательных участках текста третьей главы (в отдельных фрагментах повествования) как раз и указывает на неоднородность изучаемых динамических процессов. Подобное поведение параметров не наблюдается в первых двух главах *ЕО*, что и не удивительно, если вспомнить, что в этих главах действие в романе еще не начиналось.

Для начала вычислим по прежним формулам значения интегральных параметров для каждого из шести фрагментов третьей главы *ЕО* и сведем их воедино в табл. 9. Здесь же поместим и итоговые значения параметра IND^p для всей главы в целом с учетом нового параметра K_p — коэффициента политематической выразительности (экспрессии) стиха ($IND^p = K_p \times IND$), а введение параметра K_p и его использование обсудим чуть позже.

Таблица 9
Интегральные ритмико-экспрессивные параметры в третьей главе *ЕО*
(рецептивный аспект анализа)

Текст	Объем текста V (слоты)	Гармонический ритм стиха РГТ			Экспрессивность ритмоощущений K_3			K_p	IND
		O_{MAX}	O_{CP}	IMP	K_{3MAX}	K_{3CP}	NS		
1. Поездка друзей к Лариным	658	4,17	1,72	0,96	15,27	4,91	4,47	1	7,28
2. Отступление первое	1180	5,24	2,42	0,82	21,48	3,37	4,32	1	6,10
3. Разговор с няней	590	6,55	4,31	0,90	14,31	5,54	4,22	1	6,22
4. Отступление второе	1180	5,22	3,07	0,67	20,37	2,62	3,45	1	3,59
5. Письмо Татьяны	673	7,88	4,43	1,29	38,12	9,21	9,90	1	25,20
6. Заключительная часть главы	1306	3,92	2,89	0,45	5,71	1,37	1,34	1	0,77
Глава третья	5587	7,88	3,01	1,15	38,1	3,7	5,1	2,76	19,9

Анализ поведения интегральных показателей неоднородных динамических процессов (которые в третьей главе *ЕО* обусловлены разными в содержательном аспекте задачами развития повествования) показывает, что в подобной ситуации непосредственное использование прежней формулы вычисления величины IND не отражает реальной картины восприятия пушкинского текста. Напомню, что все наши предыдущие исследования проводились для монотематических текстов, и даже вторая глава *ЕО* в отношении параметра IND не может составить исключение в перечне изученных нами стихов Пушкина (см. ниже). Вычисление средних значений для совокупности разных в ритмико-смысловом отношении текстов неизбежно приводит к весьма блеклым результатам, что пользоваться ими в сравнительном отношении становится попросту бессмысленным. Подобные вещи хорошо известны и давно уже вошли в научный обиход как попытки «вычисления средней температуры по больнице». Следовательно, модификация формулы для вычисления параметра IND неизбежна, а поскольку сам параметр IND как индекс ритмико-чувственной активности отражает способность стихотворного текста воздействовать на эмоциональное состояние читателя этого текста, то именно эта сторона должна учитываться при введении параметра K_p — коэффициента политематической выразительности (экспрессии) стиха.

В подтверждение сказанному представим значение параметра IND для третьей главы, вычисленное по прежней формуле (без использования коэффициента K_p): $IND = 6,9$. Сопоставив это значение с аналогичными величинами для первой ($IND = 16,1$) и второй ($IND = 9,9$) глав *ЕО* (см. табл. 4), нельзя не признать неудовлетворительность полученного таким образом результата. Добавим, что на шкале ритмико-экспрессивных ореолов (табл. 2) значение $IND = 6,9$ помещает текст третьей главы *ЕО* непосредственно над эмоциональным состоянием «ужас (во сне)», который соответствует второй части сна Татьяны (*ЕО*, глава пятая, XVIII–XXI; $IND = 6,5$). Эмоциональная оценка ритмоощущений читателя в третьей главе, по нашему мнению, существенно более весома, и по этой причине вычисленное значение $IND = 6,9$ не вписывается в рамки предложенной ранее схемы — поэтому требуется поиск новых подходов для сбалансированного решения возникшей проблемы. Нелишне напомнить, что окончательные выводы (и окончательные формулы вычисления интегральных

параметров) могут быть сделаны лишь после прочтения и ритмико-смыслового анализа всего пушкинского романа (как минимум), а на данном этапе его изучения идет естественный исследовательский процесс поиска и эмпирической проверки предложенных вычислительных процедур.

Итак, мы предлагаем устранить возникшее затруднение с помощью нового коэффициента K_p , отражающего усиление эмоциональной оценки восприятия стиха в условиях политематического поэтического повествования, оценки, подчеркнем это особо, *вычисляемой* и по этой причине способной максимально объективно отражать качественную сторону самого поэтического текста. Данная проблема стала очевидной лишь при *полном* динамическом ритмико-смысловом анализе третьей главы *ЕО*, в которой, повторимся, впервые в романе началось действие: сюжет ожил и появилась та самая интрига, которая будет держать читателя в напряжении до самого конца романа.

Коэффициент K_p должен учитывать суммарную экспрессивность политематических текстов при соблюдении следующих условий. Во-первых, его введение не должно изменять величины IND для монотематических текстов. Во-вторых, входящие в политематический текст монотематические фрагменты не должны оказывать влияния на величину IND в том случае, если их локальные максимумы экспрессивности $K_{Э-МАХ-М}$ незначительны в сравнении с глобальным максимумом $K_{Э-МАХ-Р}$ для всего политематического текста. Степень незначительности (уровень отсечения) для всех текстов должна быть единой, а ее величина должна устанавливаться исходя из экспериментальных (эмпирических) данных. Анализ поведения параметра $K_Э$ в первых трех главах *ЕО* дает основания для использования 33-процентного уровня отсечения, но, повторимся, окончательное решение по этому вопросу еще впереди.

Таким образом, мы используем формулу для вычисления параметра IND^p следующего вида:

$$IND^p = K_p \times IND = ((\sum K_{Э-МАХ-М}) / K_{Э-МАХ-Р}) \times IND, \quad (9)$$

где $K_{Э-МАХ-Р}$ — максимальное значение экспрессии для всего текста; $K_{Э-МАХ-М}$ — максимальное значение экспрессии для каждого фрагмента данного текста, такого фрагмента, что значение его локального максимума величины $K_Э$ (т. е. $K_{Э-МАХ-М}$) составляет величину не менее

чем 0,33 от величины глобального максимума $K_{Э-МАХ-Р}$ по всему политематическому тексту.

Первая глава *ЕО*, даже судя по поведению параметра $K_Э$, приведенному на рис. 15, характеризуется значением $K_p = 1$, что в отношении тематической однородности этой главы вполне оправдано: «Первая глава, — по свидетельству самого поэта, — представляет нечто целое. Она в себе заключает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года...» (Пушкин, 1937: 638).

Вторая глава *ЕО* содержит один фрагмент повествования (описание образа Татьяны Лариной), который по своим ритмико-экспрессивным показателям во много раз превосходит остальные части текста (см. п. 4.3): во второй главе *ЕО* второе по величине значение $K_Э$ равно 9,62 и оно много меньше максимального значения $K_{Э-МАХ} = 46,90$ в этой главе; по этой причине для второй главы $K_p = 1$.

Но для третьей главы ситуация иная (см. табл. 9). Пять из шести фрагментов этой главы, за исключением последнего, имеют $K_{Э-МАХ-М}$ больше, чем уровень отсечения, равный 12,71 ($K_{Э-МАХ-Р} = 38,12$; $0,33 \times K_{Э-МАХ-Р} = 12,71$), и все эти пять фрагментов попадают в зону усиления величины IND. Вычисления по формуле (9) приводят к тому результату, который представлен в табл. 9: для третьей (политематической) главы *ЕО* величина $K_p = 2,87$ и $IND^p = 19,9$.

Общий список из 14 изученных нами поэтических текстов Пушкина, упорядоченный по индексу ритмико-чувственной активности IND^p , приведен в табл. 10.

Таким образом, исследование ритмико-экспрессивных параметров третьей главы *ЕО* и ее фрагментов позволяет расширить наши знания в части суггестивных свойств стиха Пушкина и увеличить прежнюю таблицу сопоставительных данных до 14 позиций. Полный список исследованных нами текстов Пушкина и их поэтических ореолов в сравнении с биоритмами головного мозга человека приведен ниже в табл. 11 и 12.

**Поэтические тексты Пушкина в аспекте их ритмико-чувственной активности
(рецептивный аспект анализа)**

№ п/п	Тема (поэтический ореол)	Текст	Объем текста V (слоты)	Индекс ритмико- чувственной активности IND ^Р
1	Зависть	«Моцарт и Сальери», первая сцена, первый монолог Сальери, «белый» 5-стопный ямб, 66 строк	704	35,3
2	Ненависть	«Моцарт и Сальери», первая сцена, второй монолог Сальери, «белый» 5-стопный ямб, 41 строка	431	30,4
3	Восхищение	Стихотворение Пушкина «Кто знает край, где небо блещет», астрофический 4-стопный ямб, 61 строка	516	27,0
4	Признание в любви	EO, глава третья, письмо Татьяны, 4-стопный ямб, 79 строк	673	25,2
5	«Барышня»	EO, глава третья (весь текст), 4-стопный ямб	5587	19,9

6	Любовь, ревность, печаль	Стихотворение Пушкина «Признание», 1826 г., астрофический 4-стопный ямб, 41 строка	349	19,0
7	Денди	EO, глава первая (весь текст), 4-стопный ямб	6326	16,1
8	Вдохновение	EO, глава восьмая, муза Пушкина, строфы I–VI, 4-стопный ямб, 78 строк	658	10,5
9	«Поэт»	EO, глава вторая (весь текст), 4-стопный ямб	4720	9,9
10	Ужас (во сне)	EO, глава пятая, сон Татьяны, строфы XVIII–XXI, 4-стопный ямб, 48 строк	406	6,5
11	Безнадежность	EO, глава шестая, дуэль Ленского, строфы XXIII–XXIX, 4-стопный ямб, 98 строк	826	0,8
12	Страх (во сне)	EO, глава пятая, сон Татьяны, строфы XI–XVI, 4-стопный ямб, 74 строки	726	0,6
13	Апатия (тоска любви)	EO, глава восьмая, строфы XXXIII–XXXVIII, 4-стопный ямб, 84 строки	708	0,3
14	Хандра	EO, глава первая, строфы XXXV–XLV, 4-стопный ямб, 112 строк	826	0,03

Таблица 11
Суггестивные ритмико-экспрессивные
характеристики восприятия стиха Пушкина

Тема (поэтический ореол)	Индекс ритмико- чувствительной активности IND _p
1. Зависть	35,3
2. Ненависть	30,4
3. Восхищение	27,0
4. Признание в любви	25,2
5. «Барышня»	19,9
6. Любовь, ревность, печаль	19,0
7. Денди	16,1
8. Вдохновение	10,5
9. «Поэт»	9,9
10. Ужас (во сне)	6,5
11. Безнадежность	0,8
12. Страх (во сне)	0,6
13. Апатия	0,3
14. Хандра	0,03

Таблица 12
Биоритмы головного мозга
(данные психифизиологии)

Диапазон частот, Гц	Психофизиче- ское состояние человека	Биоритм
более 33	возбуждение	γ-ритм
14–33	умственная работа	β-ритм
8–13	покой	α-ритм
4–7	неприятности	θ-ритм
менее 3,5	сон	δ-ритм

В дополнение к нашему прежнему комментарию, связанному с анализом большей части представленных выше данных, скажем, что введение и пока что ограниченное по масштабу (по числу изученных текстов) использование коэффициента K_p , который отражает усиление эмоциональной оценки восприятия стиха в условиях политематического поэтического повествования, позволяет расширить возможности интегральных аналитических процедур ритмико-смыслового изучения поэтических текстов и включить в общий список открытых для сопоставительного анализа текстов не только стихи, написанные разными стихотворными размерами, не только тексты разных объемов, но и тексты, разные по своим композиционно-смысловым характеристикам.

Суггестивные качества поэтических текстов получают, вспомним еще раз, ритмико-эмоциональные индикативные корреляты в полном соответствии с утверждениями Б. В. Томашевского: «Числа должны переживаться как качество... В стихах Пушкина наиболее совершенным образом осуществились какие-то строгие законы речевого ритма».

Заключение

В данной работе мы впервые предприняли попытку ритмико-смыслового анализа полного текста третьей главы пушкинского романа в ракурсе ретроспективной методики проведения исследовательской литературоведческой работы. Эта методика налагает серьезное ограничение на возможности привлечения историко-литературных знаний к комментированию текущей (в пределах всего текста) части повествования, допуская для каждой последующей ситуации возможность ее анализа лишь на основе уже прочитанной части текста. Применительно к начальным главам *ЕО* такой подход впервые был апробирован В. С. Непомнящим, однако ни он, ни другие комментаторы *ЕО* не ставили своей задачей дать ритмико-смысловой анализ развития пушкинского повествования.

Однако прежде чем представлять полный ритмико-смысловой комментарий к третьей главе *ЕО*, мы сочли необходимым рассмотреть методологическую концепцию гармонического стиховедения и обсудить методические приемы анализа стиха на материале основных фрагментов первой и второй глав пушкинского романа. Сделано это с той целью, чтобы дать читателю возможность постепенной адаптации к исследовательским процедурам, которые основываются на совместном темпоральном анализе содержательной стороны поэтического текста и его ритмико-гармонических параметров. Чтобы увидеть в графиках и числовых значениях качественные смысловые корреляты, одного доверительного отношения к ним вовсе не достаточно. От читателя требуется не только заинтересованное участие в самом процессе анализа поэтического текста, но и постоянное сопоставление его собственного эмоционального восприятия стиха Пушкина с нашим комментарием.

Наши основные усилия были ориентированы на темпоральный (шаг за шагом, строфа за строфой) анализ взаимодействия ритма и содержания стиха Пушкина в соответствии с постулатом А. Белого: «лишь у пло-

хих поэтов аллегоризируется смысл, насильственно отрываясь от ритма». Такой ретроспективный динамический подход к поэтическому материалу — единственно возможный вариант анализа, если ставить своей целью приоткрыть завесу над тайной стиха Пушкина, в произведениях которого читатель, по словам И. С. Тургенева, находит «классическое чувство меры и гармонии». Гармония и мера как парные эстетические категории, точнее, их явленность в романе «Евгений Онегин», изучается нами исходя из положения А. Ф. Лосева о том, что «гармония есть выраженная числовая материя в аспекте самотождественного развития», а инструментом числового (математического) анализа выступает «божественная» пропорция «золотого сечения» как «универсальный и таинственный закон художественной формы» (А. Ф. Лосев).

Суггестивные качества стиха Пушкина, т. е. способность его творений «пробуждать» в читателе не только «чувства добрые», но и чувства, близкие к чувствам самого автора и его героев, — в этом и состоит главная для исследователя загадка стиха Пушкина. «Совершенное равновесие содержания и формы» есть, во-первых, следствие гениальности поэта и, во-вторых, особая интрига для исследовательской мысли, обреченной на долгие, мучительные и во многом несовершенные попытки его (совершенного равновесия) толкования.

Что у нас получилось — судить читателю.

Но на одно наблюдение, которое с удивительным постоянством получает свое подтверждение при ритмико-гармоническом анализе все новых и новых стихотворных текстов Пушкина, следует обратить особое внимание.

Это наблюдение полностью соответствует поэтическому кредо Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует сердце наше». Его суть состоит в том, что пушкинское повествование ощущается и воспринимается читателем с максимальной степенью эмоциональности далеко не только потому, что «правдоподобие чувствований» реализовано поэтом в словах и их сочетаниях, которые порождают «удивительные преобразования смысла» (В. В. Набоков). Не менее значимо и то обстоятельство, что гармония и экспрессия читаемого текста латентно представлены в самом характере движения поэтической мысли, в том уникальном (для данного поэтического фрагмента) характере движения, которому подчинен и сам выбор слов, и способ их взаимного расположения в стихе.

В сфере временных искусств, к которым, конечно же относится искусство поэзии, ритмико-эмоциональный потенциал точки развития сюжета (контрапункта, «точки роста») в содержательном плане имеет наибольшие шансы на реальное воплощение в будущем тексте. Сами же точки «роста», как мы полагаем, не могут не располагаться в центрах «золотого сечения» — по крайней мере в лучших произведениях великих поэтов. Наибольший интерес в этом отношении представляют не только явные (обнаруживаемые в тексте) средства воплощения поэтической суггестии, посредством которых автору удастся привлечь особое внимание читателя к тому или иному фрагменту повествования¹⁰⁶, но и латентные (не маркированные в письменном тексте¹⁰⁷) возможности пушкинского стиха в части их темпорального воздействия на читателя. Анализ поведения параметров гармонии и экспрессии позволяет, во-первых, говорить о согласии их значений с результатами и выводами традиционных исследований (историко-литературных, лексико-семантических и структурно-композиционных) и, во-вторых, взятый в своем динамическом аспекте, такой анализ позволяет предугадывать (в самом общем виде) вероятность развития того или иного направления в будущем повествовании — в виде возможных, ложных или истинных «точек роста» пушкинских сюжетов.

Контрапункт — это и есть тот особый эпизод в развитии поэтического повествования, когда в процессе читательского восприятия пушкинского стиха потенциал его эмоционально-энергетического всплеска ощущается с максимальной силой: «ритм — это основная сила, основная энергия стиха» (В. В. Маяковский). С другой стороны, «ложный» и даже «возможный» центры развития сюжета характеризуются значительно меньшими значениями ритмико-экспрессивных параметров — в стихе Пушкина такие обстоятельства указывают на весьма малую вероятность развития поэтической мысли в тех направлениях, которые намечаются в тексте этих фрагментов повествования.

¹⁰⁶ Например, с помощью повторов (Ее сестра звалась *Татьяна* — Итак, она звалась *Татьяной*) или еще чаще повторяющихся словесных формул — рефренов (Она сказала: это *он!* — И в мыслях молвила: вот *он!*), или особых рифмических цепей, или ярких и неожиданных ходов в концовке стиха и др.

¹⁰⁷ Ритм, что бы под этим словом ни понималось, в русском стихе построен на оппозиции выделенности / невыделенности гласных при чтении (слушании) текста; такая оппозиция в тексте не маркирована и проявляется лишь при его чтении или прослушивании.

Не менее интересно и важно то обстоятельство, что рассмотренные нами «точки роста» (возможная, ложная и истинные) соотносятся в третьей главе *ЕО* с разными точками зрения на последствия встречи Татьяны и Онегина, представленные поэтом в тексте романа как от своего имени (автора-повествователя), так и с позиций его главных героев. Позиция Онегина («Я выбрал бы другую») — и возможный контрапункт (строфе V), взгляд автора-повествователя («Она сказала: это он!») — и истинный контрапункт (строфа VIII, «истинный-2»), взгляд Татьяны Лариной («И в мыслях молвила: вот он!») — и вновь истинный и наиболее яркий в третьей главе контрапункт (письмо Татьяны, «истинный-4»).

Если вспомнить наш ритмико-экспрессивный анализ второй главы *ЕО*, то ее единственный (но «истинный»!) контрапункт соответствует первому в романе рассказу автора о Татьяне Лариной. И вот мнение об этом фрагменте современника поэта П. А. Катенина: «Татьяна много обещает» — писал он Пушкину 14 марта 1826 г., не зная, конечно же, текста третьей главы *ЕО*. И поэтому продолжение письма П. А. Катенина крайне интересно для нас: «Замечу тебе однако (ибо ты меня посвятил в критики), что по сие время действие еще не началось; разнообразие картин и прелесть стихотворения, при первом чтении, скрадывают этот недостаток, но размышление обнаруживает его; впрочем его уже теперь исправить нельзя, а остается тебе другое дело: вознаградить за него вполне в следующих песнях». Но П. А. Катенин уже был сполна вознагражден поэтом, хотя об этом и не знал: третья глава была написана Пушкиным осенью 1824 г., но опубликована лишь спустя два года.

Итак, гармонический потенциал эмоционально-энергетического всплеска реально ощущается читателем в ходе восприятия им пушкинского стиха и, аккомпанируя содержанию, вызывает (способен вызывать) в читателе переживания, близкие к чувствам пушкинских героев (или самого автора). Это и есть «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах», в этом и проявляется гениальность Пушкина. Это главное. Но в исследовательской деятельности не менее существенно и то, что этот гармонический потенциал может быть индикативно измерен с помощью процедур ритмико-экспрессивного анализа текста на основе «божественной» пропорции «золотого сечения». Еще раз вспомним слова А. Ф. Лосева: «гармония есть выраженная *числовая* материя...». Именно эту мысль и подтверждает данная работа.

В заключение отметим три *особенности* настоящего издания. Во-первых, это первый в мировом литературоведении опыт полного последовательного комментирования ритмико-экспрессивной и содержательной сторон текста третьей главы романа; во-вторых, это попытка найти новые аргументы для подтверждения совершенной архитектоники главы и появления в ней «вставного» хореического текста (Песни девушек); в-третьих, усовершенствование методики вычисления интегральных ритмико-гармонических параметров поэтических текстов с учетом их поли- и монотематических особенностей.

Повторим, что пройдена лишь малая часть пути, но — «дорогу осилит пешком идущий» (Ригведа, Гимн Щедрости, книга 10).

Литература

- Альми И. Л. О суггестивном воздействии детали в лирике А. А. Фета // Пушкин и Калиостро: Внушение в искусстве и в жизни человека: Сб. статей. СПб., 2004. С. 26–41.
- Анализ одного стихотворения. Л., 1985.
- Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998.
- Анохин П. К. Опережающее отражение действительности // Вопросы философии. 1962. № 2.
- Арнольд В. И. Что такое математика? М., 2002.
- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М., 1948.
- Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 7. М., 1955.
- Белый А. Символизм. М., 1910.
- Белый А. Ритм как диалектика и «Медный Всадник». М., 1929.
- Белый А. К будущему учебнику ритма // Структура и семиотика художественного текста / Учен. записки Тартуского ун-та. Вып. 515. Тарту, 1981а.
- Белый А. О ритмическом жесте // Структура и семиотика художественного текста / Учен. записки Тартуского ун-та. Вып. 515. Тарту. 1981b.
- Белый А. Как мы пишем // Как мы пишем. М., 1989.
- Белый А. Формы искусства // Символизм как понимание. М., 1994.
- Бетеа Д. М. Мифопоэтическое сознание у Пушкина // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 208–232.
- Бергсон А.: Henri Bergson. L'énergie spirituelle. Paris, PUF. 1982.
- Бергсон А. Творческая эволюция // Бергсон А. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М., 1992.
- Бестужев А. А. Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов // Полярная звезда. 1825.
- Бехтерева Н. П. Магия творчества и психофизиология: Факты, соображения, гипотезы. СПб., 2006.

Бонди С. М. О ритме // Контекст 1976: Литературно-теоретич. исследования. М., 1977.

Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974.

Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999.

Бродский И. А. Сын цивилизации // Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. СПб., 1999.

Бродский Н. Л. «Евгений Онегин». Роман А.С. Пушкина. М., 1950.

Брюсов В. Стихотворная техника Пушкина // Брюсов В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 7. М., 1975.

Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957.

Вейдле В. В. Эмбриология поэзии. М., 2002.

Вернадский В. И. О жизненном (биологическом) времени // Философские мысли натуралиста. М., 1988.

Вернадский В. И. Проблема времени в современной науке // Философские мысли натуралиста. М., 1988а.

Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959.

Виноградов В. В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. М., 1963.

Виноградов В. В. Стил и композиция первой главы «Евгения Онегина» // Русский язык в школе. 1966. № 4.

Виноградов В. В. Стил Пушкина. М., 1999.

Винокур Г. О. Орфография и язык Пушкина в академическом издании его сочинений // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941а.

Винокур Г. О. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941.

Винокур Г. О. Филологические исследования. М., 1990.

Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.

Вяземский П. А. Об альманахах 1827 года // Пушкин в прижизненной критике, 1820–1827. СПб., 1996.

Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993.

Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995.

Гаспаров М. Л. Метр и смысл. М., 1999.

Гаспаров М. Л. Записки и выписки. М., 2000.

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 2000а.

Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. 2-е изд. М., 2001.

Гегель Г. Энциклопедия философских наук // Гегель. Сочинения. М., 1968.

Герцен А. И. Сочинения: В 9 т. Т. 8. М., 1958.

Гершензон М. О. Статьи о Пушкине. Л., 1926.

Гиндин С. И. Пути моделирования ритмической организации текста // Структурно-математические методы моделирования языка: Тез. докл. и сообщений Всесоюз. науч. конф. Ч. 1. Киев, 1970.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений в шести томах. Т. 6. М., 1953.

Гончаров Б. П. Стихотворная речь. М., 1999.

Грехнев В. А. Диалог с читателем в романе Пушкина «Евгений Онегин» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. IX. Л., 1979.

Гринбаум О. Н. Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении. СПб., 2000.

Гринбаум О. Н. Эстетико-формальное стиховедение: Методология. Аксиоматика. Результаты. Гипотезы. СПб., 2001.

Гринбаум О. Н. Гармония ритма в стихотворении А. А. Фета «Шопот, робкое дыханье...» // Язык и речевая деятельность. Т. 4. Ч. I. 2001. С. 109–116.

Гринбаум О. Н. Строка, строфа и стих как ритмическая система / Матер. XXXI межвуз. науч.-метод. конф. препод. и асп. филолог. ф-та СПбГУ. Вып. 4. Ч. 2. СПб., 2002.

Гринбаум О. Н. Язык стиха Пушкина и жанрово-видовые конструктивы русского стиха (лирика и роман в стихах) // Язык Пушкина. Пушкин и Андерсен: поэтика, философия, история литературной сказки. СПб., 2003. С. 80–104.

Гринбаум О. Н. Пушкинский стих как ритмическая система // Язык и речевая деятельность. 2002. Т. 5. СПб., 2003. С. 67–82.

Гринбаум О. Н. Ритмика стиха как имманентный фактор суггестивного воздействия // Пушкин и Калиостро: Внушение в искусстве и в жизни человека. СПб., 2004. С. 136–156.

Гринбаум О. Н. Динамические модели ритмики пушкинского стиха // Матер. XXXIII междунар. филол. конф. Вып. 25. СПб., 2004а. С. 10–23.

Гринбаум О. Н. Динамические аспекты организации писем Татьяны и Онегина (к вопросу о «гендерных» формах пушкинского стиха) // Пушкин и современная культура. СПб., 2004б. С. 3–19.

Гринбаум О. Н. Субъективное время и ритм стиха // Матер. XXXIV междунар. филол. конф. Вып. 21. СПб., 2005а. С. 8–25.

Гринбаум О. Н. О ритме в стихе и ритме в стиховедении // Научные чтения-2004: Матер. конф. 6–17 дек. 2004. СПб., 2005б. С. 20–29.

Гринбаум О. Н. К вопросу о поэтике несбывшихся мечтаний Пушкина // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 9. 2006. Вып. 1. С. 18–29.

Гринбаум О. Н. «Кто там шагает правой...», или как сохранить статус-кво в стиховедении // Язык и речевая деятельность. 2004. Т. 7. СПб., 2006а. С. 170–197.

Гринбаум О. Н. Была ли случайной гибель Ленского, или ритм как поэтический буреветник // Случай и случайность в литературе и жизни: Матер. конф. СПб., 2006б. С. 37–51.

Гринбаум О. Н. Гармонический строй пушкинского стиха. Ч. I. Ритмодинамика романа «Евгений Онегин» и современное стиховедение // Язык и речевая деятельность. 2003, Т. 6. СПб., 2006с. С. 85–121.

Гринбаум О. Н. Время, эмоции и ритм стиха // Вторая междунар. конф. по когнитивной науке: Тез. докл. СПб., 2006. Т. 1. С. 252–253.

Гринбаум О. Н. К вопросу о ритмико-экспрессивных образах пушкинской Музы // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 9. 2006d. Вып. 2. С. 55–72.

Гринбаум О. Н. Гармония стиха Пушкина и математика гармонии. СПб., 2007.

Гринбаум О. Н. Ритмообразы «зависти» и «ненависти» в пушкинской галерее поэтических ореолов // Зависть. Формы ее оправдания и разоблачения в культуре: Матер. междунар. конф. СПб., 2007а. С. 22–47.

Гринбаум О. Н. Принцип «золотого сечения» и аксиология стиха Пушкина // Русская литература в формировании современной языковой личности: Матер. конгресса. СПб., 24–27 окт. 2007 г. Ч. I. СПб., 2007б. С. 402–410.

Гринбаум О. Н. «Невыразимое очарование», или точка бифуркации в развитии сюжета пушкинского романа // Этюды по поводу: Сб. науч. статей. СПб., 2008. С. 25–30.

Гринбаум О. Н. Два эпизода из жизни Онегина: ритм, эмоции и восприятие стиха // Respectus Philologicus. 2008а. N 13 (18). С. 36–56.

Гринбаум О. Н. Математика гармонии и роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Symmetry: Art and Science. 2008b. № 1–4. Special Issue. P. 142–145.

Гринбаум О. Н. Гармония стиха Пушкина. СПб., 2008с.

Гроссман Л. П. Онегинская строфа // Гроссман Л. П. Собр. соч.: В 4 т. Т. I. М., 1928.

Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.

Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990.

Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. М., 1994.

Данилова Н. Н. Временная и пространственная дискретность процессов мозговой активности в реализации когнитивных функций // Вторая междунар. конф. по когнитивной науке: Тез. докл. СПб., 2006. Т. I. С. 256–257.

Деррида Ж.: Jacques Derrida. Of Grammatology. Baltimore; The J. Hopkins Univ. Press. 1976.

Донской Д. Д., Зацюрский В. М. Биомеханика. М., 1979.

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. 1972–1990. Т. 26. 1986.

Дьяконов И. М. Об истории замысла «Евгения Онегина» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 10. Л., 1982.

Евгений Онегин. Роман в стихах. Соч. А. Пушкина. СПб., 1825.

Евгений Онегин. Роман в стихах. Соч. А. Пушкина. СПб., 1833.

Евгений Онегин. Роман в стихах. Соч. А. Пушкина. 3-е изд. СПб., 1837.

Жирмунский В. М. К вопросу о стихотворном ритме // Историко-филологические исследования. М., 1974.

Жирмунский В. М. Теория стиха. М., 1975.

Иванюк Б. П. Поэтическая речь: словарь терминов. М., 2007.

Ильина Н. Н. О чем спорили классики? (К вопросу о методике исследования ритмического строя русского языка) // Язык и текст: Межвуз. сб. СПб., 1998.

Илюшин А. А. Русское стихосложение: Учеб. пособие для филол. спец. вузов. М., 2004.

Кант И. Сочинения: В 6 т.: Т. 3. М., 1964; Т. 5. М., 1966.

Катков М. Н. Пушкин // Русская критика о Пушкине: Избранные статьи. М., 1998.

Каюмова В. Ф. Некоторые замечания о сверхсхемных ударениях в русском четырехстопном ямбе XVIII века // Формальные методы в лингвистической поэтике. СПб., 2001.

Кедров К. «Евгений Онегин» в системе образов мировой литературы // В мире Пушкина. М., 1974.

Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979.

Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Синергетика: Нелинейность времени и ландшафты коэволюции. М., 2007.

Кожевников В. А. «Вся жизнь, вся душа, вся любовь...»: Перечитывая «Евгения Онегина». М., 1993.

Колмогоров А. Н. Семиотические послания // Новое литературное обозрение. 1997. № 24.

Коробко В. И., Коробко Г. Н. Золотая пропорция и человек. М., 2002.

Корсакова Н. К., Плужников И. В. Церебральные механизмы воображения как высшей психической функции: нейропсихологическая модель // Вторая междунар. конф. по когнитивной науке: Тез. докл. СПб., 2006. Т. I. С. 318.

Косталевская М. Дуэт — Дуэль («Моцарт и Сальери» Пушкина) // Вопросы литературы. 1994. Вып. II. С. 117–128.

Кошелев В. А. ««Онегина» воздушная громада...». СПб., 1999.

Красноперова М. А. Основы реконструктивного моделирования стихосложения. СПб., 2000.

Кузмин М. А. О прекрасной ясности // Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века. М., 1988.

Лассан Э. Метафоры как глубинный предикат текста при текстопорождении // *Respectus Philologicus*. 2002, № 1 (6). Р. 21–29.

Леонов А. А., Лебедев В. И. Психологические особенности деятельности космонавтов. М., 1971. С. 76.

Лихачев Д. С. Предисловие // Эткинд Е. Г. Материя стиха. СПб., 1998.

Лирика А. С. Пушкина: Комментарий к одному стихотворению. М., 2006.

Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965.

Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990.

Лосев А. Ф. Миф — Число — Сущность. М., 1994.

Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994.

Лотман М. Ю. Ритмическая структура Онегинской строфы // Методология и методика историко-литературных исследований: Тез. докл. Рига., 1990.

Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983.

Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки. СПб., 1995.

Лотман Ю. М. Две «Осени» // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.

Маймин Е. А. Русская философская поэзия. М., 1976.

Макагоненко Г. П. Роман Пушкина «Евгений Онегин». М., 1963.

Макагоненко Г. П. Избранные работы: О Пушкине, его предшественниках и наследниках. Л., 1987.

Мандельштам О. Э. Армия поэтов // Мандельштам О. Э. Слово и культура: Статьи. М., 1987.

Марков В. Ф. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб., 1994.

Маркович В. М. Изучение поэтики классических романов И. С. Тургенева в 1956–1981 гг. // Жанр романа в классической и современной литературе. Махачкала, 1983.

Маркович В. М. Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. Горький, 1980.

Мартыненко Г. Я. Основы стилеметрии. Л., 1988.

Мартыненко Г. Я. Ритмико-смысловая динамика русского классического сонета. СПб., 2004.

Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 12. М., 1961.

Мейлах Б. С. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. М., 1974.

Мейлах Б. С. «... сквозь магический кристалл...»: Пути в мир Пушкина. М., 1990.

Мережковский Д. С. Пушкин // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX в. М., 1990.

Мопассан Ги де. Избранные произведения: В 2 т.: Т. 1. М., 1954.

Муратов А. Б. Феноменологическая эстетика начала XX века и теория словесности (Б. М. Энгельгардт). СПб., 1996.

Набоков В. В. Комментарий к роману А. А. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998.

Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. М., 1983.

Непомнящий В. С. Пушкин. Русская картина мира. М., 1999.

Новинская Л. П. Введение в стиховедение. Петрозаводск., 2003.

Овсяннико-Куликовский Д. Н. История русской интеллигенции: Итоги русской художественной литературы XIX века. М., 1907.

Одинокое В. Г. «И даль свободного романа...» Новосибирск. 1983.

Пасто Т. А. Заметки о пространственном опыте в искусстве // Искусствоведение: Методы точных наук и семиотики. 2-е изд., доп. М., 2007.

Пиотровский Р. Г. Лингвистическая синергетика: исходные положения, первые результаты, перспективы. СПб.: СПбГУ, 2006.

Писарев Д. И. Сочинения в 4 т. Т. 1. М., 1955.

Полевой Н. Очерки русской литературы. Т. 1. СПб., 1839.

Портер Л. Г. Симметрия — владычица стихов: Очерк начал общей теории поэтических структур. М., 2003.

Пушкин А. С. Письма. М.; Л. Т. 1. Письма, 1815–1825. 1926.

Пушкин А. С. Евгений Онегин. Роман в стихах // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: 1937–1959. Т. 6. 1937; Т. 13. 1937; Т. 14. 1941; Т. 11. 1949.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1977–1979. Т. 7. 1978; Т. 10. 1979.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 17 т. М., 1994–1996. Т. 13. 1996.

Римарева И. И. Универсальный закон динамики познающих систем // Психология и соционика межличностных отношений. 2003. № 3. С. 28.

Розенов Э. К. Закон золотого сечения в поэзии и музыке // Э. К. Розенов. Статьи о музыке. М., 1982.

Рубинштейн С. Л. Принципы и пути развития психологии. М., 1968.

Слезин В. Б. и др. Попытка осмысления психологических структур личности с физиологических позиций // Обзорение психиатрии и медицинской психологии. 1998. № 2.

Сочинения А. Пушкина. Том первый. СПб., 1838.

- Стахов А. П. Сакральная геометрия и математика гармонии. Винница, 2003.
- Стахов А. П. Новая математика для живой природы: Гиперболические функции Фибоначчи и Люка. Винница, 2003.
- Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М., 2002.
- Тарлинская М. Синтаксис строфы в «Евгении Онегине» (анализ по главам) / Philologica. Т. 6. № 14/16. М., 2001.
- Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.
- Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 62. М., 1953.
- Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929.
- Томашевский Б. В. Пушкин: Работы разных лет. М., 1990.
- Турбин В. Н. Поэтика романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1996.
- Тургенев И. С. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 5. Сочинения. М., 1980.
- Тургенев И. С. Речь на открытии памятника А. С. Пушкину в Москве в 1880 г. // Тургенев И. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1962.
- Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Федотов О. И. Основы русского стихосложения: Метрика и ритмика. М., 1997.
- Фейнберг И. Л. Читая тетради Пушкина. М., 1985.
- Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-образительных произведениях. М., 1973.
- Фомичев С. А. Рабочая тетрадь Пушкина, ПД № 835 (из текстологических наблюдений) // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983. Т. XI. С. 27–65.
- Фомичев С. А. Праздник жизни: Этюды о Пушкине. СПб., 1995.
- Фрейденберг О. М. Мотивы // Поэтика: Труды русских и советских поэтических школ. Будапешт, 1982.
- Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.
- Харлап М. Г. О понятиях «ритм» и «метр» // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985.
- Хлебников В. Творения. М., 1987.
- Холишевников В. Е. Существует ли стопа в русской силлабо-тонике? // Проблемы теории стиха. М., 1984.
- Холишевников В. Е. Стиховедение и поэзия. Л., 1991.
- Холишевников В. Е. Основы стиховедения. СПб., 1996.
- Цвейг С. Мария Стюарт. М., 1959.
- Цветаева М. И. Искусство при свете совести // А. С. Пушкин: pro et contra. Т. II. СПб., 2000.
- Чудовский В. Несколько утверждений о русском стихе // Аполлон. 1917. № 4–5.
- Чумаков Ю. Н. В сторону Онегина // Гуманитарные науки в Сибири. № 4. Новосибирск, 1998.
- Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999.
- Шапир М. И. Сон Татьяны: ритм — синтаксис — смысл (попутные замечания) // Philologica. Т. 6. № 14/16. М., 2001.
- Шварцбанд С. М. История текстов: «Гавриилиада», «Подражание Корану», «Евгений Онегин». М., 2004.
- Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966.
- Шенгели Г. Техника стиха. М., 1960.
- Шенгели Г. А. Трактат о русском стихе. М., 1923.
- Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973.
- Штильман Л. Н. Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина // American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists / Moscow. 1958 (The Hague: Mouton, 1958).
- Шубников А. В., Копцик В. А. Симметрия в науке и искусстве. М., 1972.
- Энгельгардт Б. М. Введение в теорию словесности // Муратов А. Б. Феноменологическая эстетика начала XX века и теория словесности (Б. М. Энгельгардт). СПб., 1996.
- Энциклопедия мысли / Сост. Н. Я. Хоромин. М., 1994.
- Эткинд Е. Г. Разговор о стихах. М., 1970.
- Эткинд Е. Г. Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. М., 1974.
- Эткинд Е. Г. Симметрические композиции у Пушкина. Париж, 1988.
- Эткинд Е. Г. Материя стиха. СПб., 1998.

Содержание

Введение	3
Часть 1. Основания гармонического стиховедения	9
1.1. Мера, гармония и «божественная пропорция»	10
1.2. Поэзия Пушкина и современное стиховедение	13
1.3. Структурная гармония стиха Пушкина	16
1.4. Системно-динамическая гармония стиха Пушкина	18
1.5. Ритм как индикативный коррелят гармонии стиха	21
Часть 2. Первая глава романа Пушкина	
в ритмико-смысловом освещении	26
2.1. Историко-литературный контекст	26
2.2. Первая встреча с Онегиным	27
2.2.1. <i>Образ Онегина: историко-литературный</i>	
<i>аспект восприятия</i>	28
2.2.2. <i>Образ Онегина: гармонический аспект восприятия</i>	33
2.2.3. <i>Единый ритмо-смысл начальных строф романа</i>	37
2.3. «Хандра» Онегина	41
2.3.1. <i>«Хандра» Онегина: классический аспект анализа</i>	41
2.3.2. <i>«Хандра» и «апатия (тоска любви)» Онегина</i>	
<i>в ракурсе гармонического стиховедения</i>	44
2.4. Волны Адриатики и «волны» стиха Пушкина	51
2.4.1. <i>Лирические строфы Пушкина в первой главе романа</i> ...	51
2.4.2. <i>«Адриатические волны» у Пушкина в 1823 г.</i>	
<i>и пять лет спустя</i>	59
Часть 3. Психопоэтика и гармоническое стиховедение	64
3.1. Субъективное время и поэтический текст	65
3.2. Психопоэтика и живая природа	73
3.3. Субъективное время в «итальянских» стихах Пушкина	81
3.4. Галерея ритмико-экспрессивных ореолов	85
3.5. Субъективное время в эпизодах «хандры» Онегина	88
3.6. Интегральные характеристики ритмико-экспрессивных	
ореолов	90
3.6.1. <i>Общие положения</i>	90
3.6.2. <i>Интегральные характеристики для состояний</i>	
<i>«хандры» и «апатии» Онегина</i>	94

3.7. Ритмико-экспрессивные ореолы и психофизиология:	
точки соприкосновения	96
3.8. Индексы ритмико-чувственной активности	
и правдоподобие чувствований	100
Часть 4. Вторая глава романа Пушкина	
в ритмико-смысловом освещении	105
4.1. Историко-литературный контекст	105
4.2. «Точки бифуркации» в развитии сюжета	
пушкинского романа	108
4.3. Поэтический сюжет и «чудо» второй главы <i>ЕО</i>	111
4.4. Ритм и содержание второй главы романа	
в ракурсе гармонического стиховедения	118
4.5. Интегральные ритмико-экспрессивные	
характеристики второй главы	127
4.6. «Точка бифуркации» во второй главе романа:	
продолжение разговора	130
Часть 5. Третья глава романа Пушкина:	
ритмико-смысловой комментарий	134
5.1. Историко-литературный контекст	134
5.2. Поездка Онегина и Ленского к Лариным	138
5.3. «Возможный», «ложный» и «истинный»	
центры поэтического сюжета	142
5.4. Первое авторское отступление в третьей главе:	
«ощущения любви»	147
5.5. Разговор Татьяны Лариной с няней	160
5.6. Второе авторское отступление	166
5.7. Письмо Татьяны Лариной	171
5.7.1. <i>Архитектоника Письма Татьяны</i>	172
5.7.2. <i>Структурно-гармонический анализ</i>	174
5.7.3. <i>Ритмико-экспрессивный анализ</i>	176
5.8. Заключительная часть третьей главы	181
5.8.1. <i>Утренний разговор с няней</i>	183
5.8.2. <i>Приезд Онегина</i>	187
5.8.3. <i>Песня девушек. Финал.</i>	193
5.9. Структурно-гармоническая организация третьей главы	202
5.10. Интегральные ритмико-экспрессивные	
характеристики третьей главы	206
Заключение	216
Литература	221

Учебное издание

Олег Натанович Гринбаум

**Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»:
ритмико-смысловой комментарий.
Главы первая, вторая, третья**

Учебное пособие

Зав. редакцией *Г. И. Чередниченко*

Редактор *Н. Г. Михайлова*

Технический редактор *Л. Н. Иванова*

Компьютерная вёрстка *А. Р. Сумбатовой*

Подписано в печать с оригинала-макета 02.04.2010. Формат 60×84¹/₁₆.

Усл. печ. л. 13,49. Уч.-изд. л. 14,13. Тираж 100 экз.

Заказ №

РИО Филологического факультета

Санкт-Петербургского государственного университета.

199034, С.-Петербург, Университетская наб., 7/9.

Типография Издательства СПбГУ.

199061, С.-Петербург, Средний пр., 41.