

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

О.Н. ГРИНБАУМ

**Основы математико-гармонического анализа
поэтических текстов**

Учебное пособие

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2013

ББК 83.3-923
Г85

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

Рецензенты:

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

Гринбаум О.Н.

Г85 Основы математико-гармонического анализа поэтических текстов: Учеб. пособие. – СПб.: СПбГУ. РИО. Филологический факультет, 2013. – 172 с.

ISBN 987-5-8465-1313-6

В учебном пособии основное место отведено обсуждению вопроса о ритме стихотворного текста и способах его изучения. Ритмика – центральный раздел стиховедения. В книге в систематическом виде представлены материалы лекционных курсов, которые читаются автором студентам Филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета в рамках магистерской программы кафедры математической лингвистики, а также их младшим коллегам, обучающимся по программе подготовки бакалавров.

Пособие призвано дать начинающему исследователю ясное и наиболее полное представление о целях, задачах, методологии и исследовательском инструментарии математико-гармонического стиховедения, а также показать законченные примеры аналитической работы по изучению гармонии единого ритмического метода изучения поэтических текстов демонстрируются на материале текстов Пушкина, Лермонтова, Фета и других поэтов.

Для студентов, магистрантов и аспирантов гуманитарных факультетов разных форм обучения по направлениям «Филология», «Лингвистика» и «Искусствоведение», а также для учащихся старших классов школ гуманитарного профиля и всех интересующихся русской поэзией.

ББК 83.3-923

ISBN 987-5-8465-1313-6

© О.Н. Гринбаум, 2013

© Филологический факультет СПбГУ, 2013

Введение

В книге в систематическом виде представлены материалы лекционных курсов, которые читаются автором студентам Филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета в рамках магистерской программы кафедры математической лингвистики, а также их младшим коллегам, обучающимся по программе подготовки бакалавров. В целом эти курсы можно представить как лекции по теории и практике эстетико-формального (или математико-гармонического) направлений в стиховедении, концептуальные положения и практические результаты которого изложены в пяти монографиях, вышедших в 2000, 2001, 2007, 2008 и 2010 гг.

В наших работах красной нитью проходит мысль о том, что современное состояние стиховедческой науки настоятельно требует глубокого и всестороннего переосмысления ее основных теоретических положений. Широкое использование количественных (статистических) методов анализа стиха позволяет исследователям получать весьма важные и ценные результаты, проливающие свет на материю стиха (лексику, синтаксис, строфику, метрику, рифму), – но лишь до той поры, пока математические методы соответствуют природе стиха (ритму и смыслу), а неизбежные в любой научной деятельности ограничения и упрощения – не выхолащивают имманентное, художественное, эстетически значимое начало художественного текста.

Знакомство с существующими подходами к его изучению мы считаем крайне важными для начинающего исследователя.

Первые разделы книги посвящены традиционному подходу, более века доминирующему в этом вопросе и основанному на концепции ритма, предложенной А. Белым в 1910 г. Обсуждаются идеи и практические приемы статистического метода, его сильные и слабые стороны, а также причины весьма ограниченных возможностей его практического использования.

В особый раздел выделены вопросы о природе и способах оценки ударных и безударных слогов в русском стихе. Этот вопрос принципиально важен для изучения ритма по той причине, что ударные и безударные слоги выступают в качестве счетных элементов для любых математических процедур анализа ритмики стихотворного текста.

Далее рассматриваются концептуальные вопросы эстетико-формального стиховедения (аксиоматика, метод, измерительные процедуры) – нового направления, в основе которого лежит иное, нежели у А. Белого, понятие ритма. Мы считаем, и тому есть веские основания, что ритм не может быть определен как упорядоченное чередование ударных и безударных слогов в строке стихотворного текста, что ритм – это динамически меняющееся соотношение между контрастными состояниями изучаемого объекта (в русском стихе – между ударными и безударными слогами). Вопрос, однако, не только в том, что есть ритм стиха, но и в том, как его следует изучать: в этом плане и обсуждаются общие и частные проблемы статистики, симметрии и гармонии. Последние два понятия, базовые в концепции гармонического стиховедения, неразрывно связаны с центральной эстетической категорией «красоты», без использования которой анализ художественного (эстетически значимого) текста попросту невозможен. Наши исследования гармонической организации русского классического стиха и динамики развития художественного повествования опираются на закон «золотого сечения» (универсальный закон художественной формы) и лежат в основе разработанного автором метода анализа ритмико-гармонической точности движения поэтической мысли. В основании этого метода лежат числовые ряды Фибоначчи, позволяющие оценивать не только степень структурно-композиционной гармонии русского стиха, но и с тех же позиций – временные характеристики и особенности ритмико-экспрессивного течения поэтического повествования.

Заключительные разделы книги представляют инструментальную и практическую части математико-гармонического метода изучения русского стиха. Вначале следует обзор различных направлений в рамках гармонического стиховедения, включая структурно-композиционное и темпоральное ритмико-смысловое направления, а также описание вычислительных процедур и формул для оценки суггестивных свойств конкретных поэтических текстов. Последний раздел посвящен исследованию трех известных стихотворных произведений А. Фета, М. Лермонтова и А. Пушкина; выполнен он в рамках традиционного литературоведческого жанра «Анализ одного стихотворения» с использованием математико-гармонического метода изучения русского стиха.

Книга призвана дать начинающему исследователю ясное и наиболее полное представление о целях, задачах, методологии и исследовательском инструментарии математико-гармонического стиховедения, а так-

же показать законченные примеры аналитической работы по изучению гармонии единого ритмо-смысла в стихотворениях русских поэтов.

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.

1. Общие вопросы науки о стихе

Центральным в любом научном знании является вопрос о его методологическом базисе и методах изучения того объекта, на который это научное знание направлено и который оно стремится объяснить. Область гуманитарных исследований (в том числе и стиховедение как раздел литературоведения) на протяжении многих десятилетий испытывает все более усиливающуюся активность со стороны представителей естественных наук, стремящихся не только разработать и внедрить в область искусствознания точные методы количественного анализа, но и построить кибернетические модели, описывающие и воссоздающие процессы, связанные с художественным творчеством. Этот естественный и закономерный вектор развития научной мысли предполагает наличие важнейшей для своего развития качественной стороны движения – осмотрительности, осторожности, деликатности, т. е. постоянного соотношения методов количественного анализа с природой и материей изучаемых явлений искусства. Мы, конечно же, говорим в первую очередь о математике, для которой счетные элементы лишены какого-либо содержательного начала, а правила их комбинирования предстают в виде формальных правил, позволяющих обнаруживать законы и закономерные взаимозависимости в этих абстрактных совокупностях.

Применительно к явлениям искусства подобные закономерности могут приносить новые знания лишь в том случае, если и сами счетные элементы, и формальные методы, ими оперирующие, не разрушают объект искусства, не превращают его в нечто бессодержательное, бесформенное и эстетически нейтральное. В центре нашей проблемы – давний вопрос в том, можно ли изучать гармонию стиха не так, как пушкинский Сальери поступал с музыкальными произведениями. Вспомним слова Сальери из драмы 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...

Искусство исследователя поэтического текста именно в том и состоит, чтобы выбрать, а при необходимости – разработать такой аппа-

рат количественного анализа, который бы не приводил, по Пушкину, к «разъятию» художественного произведения на части, т. е. не допускал бы его морфологического расчленения «как трупа». Отдельные элементы связного текста, хотя и представляют интерес сами по себе, но не восстанавливаются при восприятии поэтического текста в целостный, эстетически значимый художественный образ.

Наука о стихе изучает поэтический текст в двух аспектах – в аспекте его порождения и в аспекте восприятия стиха. Первый аспект всецело относится к психологии творчества и в исследовательском плане еще менее изучен, чем второй. Нам предстоит особо поговорить о первом аспекте, поскольку это направление породило попытки найти алгоритмы машинного (компьютерного) моделирования стихотворческого процесса. Впрочем, это будет лишь небольшое введение в проблематику, которая все еще надежно укрыта плотной завесой тайн человеческого мозга. Основные усилия стиховедов сосредоточены на проблеме анализа самого поэтического текста в плане его восприятия – по той простой причине, что у этого направления более прочные исследовательские основания и здесь ученый имеет дело не с непредсказуемой творческой манерой поэта, а с текстом, читаемым самим ученым или слушающим его звуковое воспроизведение.

В свое время Б.В. Томашевский, рассуждая о ритмике стиха, настойчиво пытался донести до стиховедов 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).

Именно попыткам восстановить первоначальное ритмоощущение поэта посредством специального математико-гармонического инструментария и будет посвящена большая часть нашей книги.

1.1. Две стороны анализа поэтического текста

Мы начнем с простого и, казалось бы, давно решенного вопроса о том, что такое стихи и можно ли «делать» стихи. За известными фактами и наблюдениями, о которых пойдет речь ниже, скрываются вопро-

сы принципиальные, методологические, которые по сути своей призваны определять идеологию современной науки о стихе.

Нет ничего более лукавого, чем представление, согласно которому поэт заранее воображает себе содержание будущего произведения, а потом начинает создавать форму, призванную наилучшим образом выразить это содержание, – т. е. подбирает наиболее соответствующие содержанию слова, метафоры, ритм, рифмы, звуки и т. п.

Конечно, вполне возможен такой путь творчества, при котором поэт сначала набрасывает прозаический план будущего произведения, записывает те или иные мысли, наблюдения и т. п. Вспомним, например, художественный метод Лермонтова и то, как о нем говорил В. Фишер в статье «Поэтика Лермонтова»: «У него наготове детали – речения, эпитеты, антитезы; вопрос в том, куда их пристроить. В воображении Лермонтова сменяются замыслы, сюжеты, а основные элементы формы повторяются и ищут для себя соответствующего приложения» (Фишер 1914: 199).

Однако такого рода записи или «заготовки» не формируют базис будущего текста и не представляют собой содержание стихотворения в собственном его значении (или хотя бы «часть» этого содержания); они представляют собой только фиксацию замысла. Элементы реального содержания могут воплощаться только лишь в уже задуманных (и/или уже созданных) элементах поэтической формы. Мы можем сослаться на опыт Пушкина, специально придумавшего для своего романа в стихах «Евгений Онегин» особую, «гениально построенную» (Шенгели 1960: 273) Онегинскую строфу.

«Что такое – отделять лирическое стихотворение... доводить форму до возможного для нее изящества? – писал в 1859 г. Яков Полонский. – Это, поверьте, не что иное, как отделять и доводить до возможного в человеческой природе изящества свое собственное, то или другое, чувство... Трудиться над стихом – для поэта то же, что трудиться над душой своей...»¹

Чтобы проиллюстрировать процесс «рождения» содержания, обратимся к опыту В. Маяковского, для поэтического метода которого во многом характерна необычайная сознательность, рационалистичность, даже известная искусственность стихотворчества. Именно Маяковскому принадлежит идея «делания» стихов, осознанного конструирования поэтической формы.

¹ Цит. по: Русские писатели о литературе 1939: 460.

В русской поэзии 1910–1920-х годов достаточно широко было распространено стремление создавать форму как бы «отдельно» от содержания. Маяковский и близкие ему поэты сознательно занимались подбором рифмы, звуковых повторов, необычных слов и т. п. Именно об этом способе сочинения стихов ясно и подробно рассказано в статье Маяковского «Как делать стихи?». Может показаться, что Маяковский сочинял стихи в духе именно такой поверхностной теории: сначала он обдумывал и уточнял содержание, а потом создавал и отделял форму, которая наиболее ярко и точно выражала бы это содержание.

Выражение «делать стихи» Маяковский употреблял буквально, в прямом смысле. Он излагал правила, по которым делаются «крепкие», «настоящие» стихи. Более того, и по материалу, приводимому Маяковским, и на основе изучения его черновиков, т. е. изучения самого процесса сочинительства, можно убедиться, что он действительно сознательно конструировал, «делал» стихи.

Прежде всего, нельзя не отметить крайне существенную оговорку Маяковского, сделанную в самом начале его статьи. Вот что он писал: «Еще раз очень решительно оговариваюсь: я не даю никаких правил для того, чтобы человек стал поэтом, чтобы он писал стихи. Таких правил вообще нет. Поэтом называется человек, который именно и создает эти самые поэтические правила» (Маяковский 1959: 82).

Подчеркнем: Маяковский сам создавал свои «правила», уместные и плодотворные только для его собственной поэзии. Эти правила – его открытие, его изобретение, его индивидуальные правила, которым не может следовать другой поэт, если он не хочет стать никому не нужным подражателем. Правда, принцип «делания» стихов в той или иной степени разделяли некоторые близкие по своей манере Маяковскому поэты его времени – Асеев, Пастернак, Сельвинский и др. Но, заметим, в зрелом творчестве эти поэты отказались от принципа «конструирования» стиха, а иные из них (в особенности Пастернак) даже более или менее решительно «отреклись» от своего раннего творчества...

Обратимся теперь к самой статье Маяковского, к рассказу поэта о создании стихотворения «Сергею Есенину». При более или менее внимательном изучении статьи «Как делать стихи?» становится очевидным, что даже у Маяковского все не так просто, как это может показаться вначале. Рассказывая о работе над стихами «Сергею Есенину», Маяковский говорил прежде всего о смысле и цели этого произведения, о его содержании. И вот весьма многозначительное его признание: «Сейчас, имея стих под рукой, легко формулировать, но как трудно было

тогда его начинать» (Маяковский 1959: 97). Уже из этой фразы следует непреложный вывод: действительное содержание стиха стало ясно самому поэту лишь после его создания.

Маяковский начинает с истории написания первой, в известном смысле самой важной строки, которая определяет все последующее развитие стиха. Согласно весьма устойчивым представлениям, первая строка должна сразу точно и ярко выразить какую-то уже сложившуюся мысль, взвешенное чувство, осознанное стремление автора. На самом деле у Маяковского все было иначе. Содержание явно рождалось у него в самом процессе создания формы, в процессе сотворения ритмической и словесной материи строки.

Сначала, рассказывает Маяковский, в его воображении возник некий «гул – ритм», некое «ра-ра-ра / ра ра-ра, ра / ра-ра /», из которого потом выкристаллизовались отдельные слова:

«Десятки раз повторяю, прислушиваясь к первой строке:

Вы ушли ра-ра-ра в мир в иной...

Что же это за „ра ра ра“ проклятая, и что же вместо нее вставить? Может быть, оставить без всякой „рарары“?

Вы ушли в мир в иной.

Нет!.. Без этих слогов какой-то оперный галоп получается, а эта „ра ра ра“ куда возвышеннее. „Ра-ра-ра“ выкидывать никак нельзя – ритм правильный. Начинаю подбирать слова.

Вы ушли, Сережа, в мир иной...

Вы ушли бесповоротно в мир иной...

Вы ушли, Есенин, в мир иной...

Какая из этих строчек лучше? Все дрянь! Почему?

Первая строка фальшива из-за слова „Сережа“. Никогда я так амигошонски не обращался к Есенину...

Вторая строка плоха потому, что слово „бесповоротно“ в ней необязательно, случайно, вставлено только для размера... Разве кто-нибудь умирал поворотом?..

Третья не годится своей полной серьезностью... Она дает повод приписать мне веру в существование загробной жизни в евангельских тонах, чего у меня нет... Поэтому я ввожу слова „как говорится“.

Вы ушли, *как говорится*, в мир иной.

Строка сделана: „как говорится“, не будучи прямой насмешкой, тонко снижает патетику стиха и одновременно устраняет всяческие подозрения по поводу веры автора во все загробные ахи-неи».

Этот достаточно длинный фрагмент мы привели с той целью, чтобы читателю стало ясно: речь у Маяковского идет о работе над формой стихотворения, о выборе ритма, слова, выражения. Но в то же время поэт, несомненно, работает над содержанием. Он не просто подбирал размер (стихотворный размер сразу зафиксирован не был!), а стремился сделать строку «возвышенной»; «возвышенность» же, конечно, – категория «смысловая», точнее эмоционально-смысловая, а не формальная. Поэт заменял в строке слова не просто для того, чтобы точнее или ярче выразить уже готовую мысль, но для того, чтобы создать эту самую мысль. Он последовательно отбраковывал три слова, ибо сам смысл строки оказывался в первом случае «фальшивым», во втором – «случайным», в третьем – просто ошибочным. Очевидно, что, изменяя форму (размер, слово), Маяковский тем самым изменял и содержание строки, а в конечном счете, и стихотворение в целом.

Нелишне теперь напомнить об экспериментах со стихом В. Брюсова и А. Белого.

Валерий Брюсов – не только один из наиболее известных русских поэтов, но и теоретик стиха (в том же ряду вспомним, например, Кантемира, Третьяковского, Ломоносова), и его теоретические изыскания не могли не сказаться на его собственной поэтической практике. У Брюсова было два периода, когда стих как объект научного знания был главной (или одной из главных) областью его экспериментов. Первый – короткий, конец 1890-х годов. Второй – затянувшийся, около 1914–1920 гг. В остальное время для Брюсова важнейшей задачей был не стих, а стиль. 1900-е годы – это стиль «классического» Брюсова-поэта (например, его сборник стихов «Urbi et orbi»), то, что обычно считается лучшим во всем творчестве Брюсова. 1920-е годы – это стиль «позднего» Брюсова, как бы негласно считающийся чем-то худшим во всем творчестве поэта. В 1894–1897 гг. Брюсов писал стихи традиционным 4-стопным ямбом, но позднее у него все отчетливее стало проявляться желание выйти из круга самоповторения, найти новые темы и формы стиха.

В области ритмики Брюсов-теоретик, обнаружив весьма низкую, по его мнению, вариативность строчных ритмических модуляций в стихе XIX в. (в сравнении с теоретически возможным их числом), ставил

перед собой задачу ввести в употребление обойденные классиками вариации ритмических форм и расширить тем самым выразительные возможности классических русских размеров. В 1918 г. его книга «Опыты» начинает тот путь, по которому пойдет поздний Брюсов-стихотворец в сборниках «В такие дни», «Миг», «Дали», «Меа» – здесь массово представлены и редкие неполноударные формы (включающие, например, два ударения в строке 4-стопного ямба), и формы, сверхнасыщенные ударными слогами (пять и даже шесть ударений).

Вот первые два 4-стишия стихотворения «На причале» (из книги «Опыты»):

Удерживаемый причалом,
Не примиряется челнок
Ни с буреломом одичалым,
Ни с вытянутостью осок.

Челн рвет узлы, вдруг режет, взброшен,
Сеть лилий, никнет, полн воды,
Гнет тростники; вдруг прочь, непрошен,
Летит, – стал, словно вкован в льды...

В этом стихотворении обнаруживаются и редкие «легкие» (малоударные) формы («Ни с вытянутостью осок»), и строки, насыщенные сверхсхемными ударениями («Челн рвет узлы, вдруг режет, взброшен»), и даже не принятый в традиционном русском ямбе «долгий хориямб» – сверхсхемное ударение на двусложном слове «ветер» в начале ямбической строки («Ветер свирепствует, безумен»). Весьма близкими в области ритмики были и более поздние стихотворческие эксперименты Брюсова.

Другой известный русский поэт и исследователь стиха А. Белый издал в 1923 г. сборник стихов «Золото в лазури», где он перестроил и перекроил свои прежние стихи с тем, чтобы лучше выразить смысловую целостность своих лирических текстов. Опорой Белому-стихотворцу послужили его собственные стиховедческие концепции, связанные с «ритмическими фигурами» и введенным им в научный оборот показателем средней величины контрастности всех строк в целом стихотворении (или отдельном 4-стишии). Позже эти воззрения и полученный поэтический опыт Белый изложил в своей книге «Ритм как диалектика, или Медный Всадник» (Белый 1929: 92–103). Мелодические искания позднего Белого тесно смыкаются в текстах стихов этого сборника с его ранними опытами по той причине, что Белый чувствовал себя вправе

«выветвлять» из старых ритмов новые стихи. Опыты эти оказались малоубедительными, и сам автор вернулся впоследствии к своим первоначальным текстам.

Итак, даже самый краткий историко-стиховедческий экскурс показывает, что не только статья и поэтическая практика Маяковского, но и опыты других известных поэтов начала XX в. полностью опровергают то ошибочное представление, что вполне возможно научиться «делать» настоящие стихи.

Но если бы подобные взгляды стимулировали лишь попытки освоить, говоря словами Г. Шенгели, «технику стиха», и только! Статья Маяковского явилась фундаментом, на которой было основано так называемое генеративное (кибернетическое) стиховедение, центральной задачей которого является моделирование процесса порождения и восприятия поэтического текста, а основным исследовательским приемом стал вероятностно-статистический метод, основанный на изучении среднестатистической строки стихотворного текста.

Вот как формулируются цели и задачи изучения стиха в рамках генеративного стиховедения: «Одной из главных теоретических проблем ритмики является проблема отношений ритма и языка: определяется ли характер ритмического текста непосредственным воздействием языка или вербальное наполнение преимущественно подстраивается под ритм? Имеются многочисленные свидетельства того, что в процессе порождения стихотворного текста действует своего рода прообраз его ритма, который предшествует словесному наполнению. Наглядной иллюстрацией этого представления является широко известное высказывание Маяковского о процессе создания им стихотворения „Сергею Есенину“» (Красноперова 2000: 11).

На волне эйфории, связанной со стремительным расширением возможностей компьютеров, за последние четыре десятка лет появились многочисленные статьи и книги, авторы которых утверждают, что можно создать программу для современных вычислительных машин, которая будет сочинять стихи. Фактически именно об этом идет речь в работах по генеративному стиховедению. В кибернетических сборниках последней трети прошлого столетия можно найти примеры «машинных стихов», хотя на деле речь шла о примитивном кибернетическом «фокусе»: в вычислительную машину вводились определенные слова с заранее заготовленными рифмами, грамматическими формами и ритмическими схемами. Перетасовав этот материал, компьютер «выдавал» несколько вариантов нескольких рифмованных фраз. Иногда эти фразы

получались более или менее осмысленными, а наиболее приемлемые варианты объявлялись создателями программ – «стихом».

Конечно, утверждения о «творческих» возможностях компьютеров – вовсе не плоды невежества или духовного нигилизма. Скорее, это сознательная позиция, берущая свое начало в структурализме, который не принимает во внимание истинную (эстетическую) природу поэтического творчества.

Совершенно точно высказался по этому вопросу крупнейший представитель кибернетики, академик А.Н. Колмогоров: «Автомат, способный писать стихи на уровне больших поэтов, нельзя построить проще, чем промоделировав все развитие культурной жизни того общества, в котором поэты реально развиваются» (Колмогоров 1962: 148).

Итак, даже простейший, самый элементарный разбор работы Маяковского демонстрирует непреложный закон творчества: работа над формой есть в то же время работа над содержанием, и наоборот. Поэт не творит и не может творить форму и содержание по отдельности. Он создает произведение, в котором содержание и форма – две стороны единого целого; точнее говоря, содержание или форма предстают перед читателями (в том числе и исследователями) в зависимости от того, с какой стороны – «внутренней» или «внешней» – мы рассматриваем это целое.

Впрочем, мы бы упростили проблему понимания сложнейших процессов поэтического творчества, если бы остановились на том, что произведение всегда создается как цельность, в органическом единстве содержания и формы. Но именно так создаются поэтические шедевры, и именно поэтому их, по нашему мнению, следует изучать в первую очередь.

Другим аспектом той же проблемы является вопрос о «восприятии» («понимании» и «объяснении») текста читателем. Для читателя произведение может оборачиваться то содержательной, то формальной сторонами. Так, в одних случаях мы совершенно «не замечаем» формы и непосредственно воспринимаем размышление, переживание поэта, существующее в этой «незаметной» материи слова и ритма. В других же – напротив, обращаем внимание, например, на красоту и точность рифмы, гармонию ритма, яркость метафоры и т. п. В своей совокупности все эти вопросы относятся к предмету исследования рецептивной эстетики или, в современном представлении, литературной герменевтики. Мы же особо отметим тот факт, что «...читать стихи – величайшее и труднейшее искусство» (Мандельштам 1987: 216) и что «великие про-

изведения поэзии требуют от читателя чрезвычайных усилий и огромного сотворчества» (Флоренский 1973: 62).

1.2. Методологические основы стиховедения

Традиционно стиховедение как одно из научных литературоведческих направлений ставило и ставит в центр своих основных исследовательских интересов фабулу, сюжет и композицию поэтического текста, его историко-литературный контекст, характеры и взаимоотношения героев произведения, динамику их развития. Эти вопросы соотносятся с категорией «содержание», если рассматривать ее в рамках философской формулы «форма – содержание». Самой же «форме» стиха уделяется не столь пристальное внимание, а если говорить об интенсивности использования математических методов, то она, мягко говоря, оставляет желать лучшего. Главной причиной тому мы считаем не столько общеизвестную филологическую отстраненность от математических абстракций или скептицизм филологов относительно возможностей «поверить алгеброй гармонию», сколько отсутствие в арсенале ученых-стиховедов, оперирующих понятием художественной целостности, такого формального аналитического аппарата, в котором целостность стиха могла бы быть представлена и описана на языке математики. Но ведь 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» (Леонардо да Винчи 2000: 46).

Другое стиховедческое направление, наоборот, основное внимание уделяет форме стиха, поскольку оно зародилось в рамках формальной школы литературоведческого анализа начала XX в. и связано, прежде всего, со статистическими методами описания и классификации разных поэтических форм стихотворного текста. Сразу отметим, что представители традиционного стиховедения в большинстве своих изысканий, связанных с анализом ритмики конкретных стихотворных текстов, не обходятся без и не находятся вне того круга идей и результатов, которыми оперирует структурная (лингвистическая) поэтика. Такое положение заметно не только в работах, связанных с анализом метрики и ритмики отдельных поэтических текстов, но и работах более общего, теоретического характера. Наглядным примером методологически двойственной позиции является крупная монография известного литературоведа Е.Г. Эткинда «Материя стиха», где в специальном разделе, оза-

главленном «Поэзия как система конфликтов», разбирается (в числе других) вопрос о «конflikте „метр – ритм“». Подробно излагая свое видение основных положений структурного стиховедения, Е.Г. Эткинд отмечал, что «метр – <это> именно схема, а не реальная последовательность слогов» и что «разумеется, ритм богаче метра, – но ведь и явление всегда богаче сущности» (!). И далее: «метр и ритм, ритм и слово соотносятся как содержание и форма, как смысл и звук». Более того, по Е.Г. Эткинду, «метрическая схема дана как начало наиндивидуальное, безусловно закономерное; <a> ритмическое осуществление вносит стихию индивидуального открытия, случайно-хаотического, неупорядоченного». Но через абзац автор пишет, что «впрочем, это и так, и не так» (!), а результатом приведенного здесь же анализа метрики и ритмики стихотворения П. Вяземского «Метель» является вывод о том, что «ритм вместе с иными компонентами стихотворения творит его образный мир, его содержание» (Эткинд 1998: 153–171). Последняя фраза, с которой нельзя не согласиться, явно противоречит высказанному всего лишь двумя страницами ранее тезису о том, что «метр и ритм соотносятся как содержание и форма».

Итак, в стиховедении вот уже почти на протяжении ста лет статистическая (и даже вероятностно-статистическая) методология противостоит традиционному (классическому, литературоведческому) подходу к изучению поэтического текста. Нельзя не отметить тот факт, что в письменном варианте поэтического текста существуют явные элементы формы (например, строфика или пунктуация), для изучения которых статистический метод может дать и дает ощутимые результаты. Например, в работе К.Д. Вишневского на основе детального изучения стихотворного «хозяйства» был опровергнут тезис о преимущественном превосходстве трехсложных размеров в поэтическом наследии Н. Некрасова (Вишневский 1977: 131, 133).

С другой стороны, центральный раздел стиховедения (ритмика) оказался – с момента выхода в свет книги А. Белого «Символизм»² – наименее защищенным от вторжения статистических методов и методик, посредством которых за рамки исследований выносились и выносятся все вопросы, связанные с художественным (эстетически значимым) на-

² Основные положения концепции А. Белого содержатся в работах «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» и «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», которые вместе с работой «„Не пой красавица при мне...“ А.С. Пушкина (Опыт описания)» включены в книгу «Символизм» (Белый 1910: 286–330; 331–395; 396–428).

чалом поэтического текста. Предложенный «ранним» А. Белым метод статистического анализа ритмики русского стиха был его последователями усовершенствован и стал в современном стиховедении монополично доминирующим. Этот метод основан на понимании «ритма как симметрии в отступлении от метра»³. Тот факт, что «поздний» А. Белый отказался от своего прежнего, статического по своей сути, взгляда на ритмику стиха и что он в 1929 г. представил новую динамическую концепцию его изучения, давно в работах стиховедов не обсуждается. Вот слова «позднего» А. Белого из его книги «Ритм как диалектика»: «Метр... возникает при статистическом анализе элементов восприятия для каких угодно статистических целей, но целей, не имеющих никаких отношений к стиху, как художественной форме... Ритм есть развертываемая в линии времени диалектика композиционной фигуры всегда данного целого, этого вот стихотворения, написанного таким-то размером, а не ямба, анапеста, хорей, как такового» (Белый 1929: 62, 64).

Тем не менее метод «раннего» А. Белого продолжает доминировать в современных стиховедческих исследованиях, и тому есть две причины: во-первых, простота и незамысловатость операций, понятная даже тем филологам, которые с большим опасением относятся к любым математическим формулам или уравнениям. Вторая причина в том, что в XX в. другие теории ритма (ритмические фигуры «позднего» А. Белого или тактометрическая теория А.П. Квятковского⁴) оказались более сложными и уязвимыми в своих практических возможностях, а в их основе по-прежнему лежал статистический подход к временным (динамическим) по своей природе явлениям искусства – поэтическим текстам.

Еще раз подчеркнем, что в вопросах изучения ритмики стиха оба направления стиховедческих исследований опираются на одну и ту же статистическую идею. Разница лишь в том, что представители классического стиховедения избегают любых графических форм анализа стиха и, тем более, построения различных математических моделей ритмики стиха, а приверженцы лингвистической поэтики – наоборот, уделяют им основное внимание.

Наша работа призвана не только познакомить читателя с новым (относительно новым) подходом к изучению поэтического текста, но и

³ Эта формулировка из работы А. Белого «„Не пой красавица при мне...“ А.С. Пушкина...» – см.: Белый 1910: 396.

⁴ Основные положения тактометрической теории см. в книге: Квятковский 1966.

дать примеры разнообразных исследовательских приемов анализа конкретных стихов русских поэтов. Напомню, что в основе нашей концепции лежит идея гармонии, объемлющая все три составляющие стихотворного текста, выраженные в его сущностной триединой формуле «ритм – форма – содержание» стиха. Математической основой концепции является принцип «золотого сечения» и его алгебраический вариант в виде числовых последовательностей (рядов) Фибоначчи.

1.3. Практические вопросы исследований

Рассмотрим вопрос о том, как на практике реализуется традиционный подход к изучению ритмики поэтического текста. Основой этого метода выступает так называемый «профиль ударности» стиха (стихотворного текста), который с конца XX в. и с легкой руки М.Л. Гаспарова получил название «ритмического профиля» (Гаспаров 2001: 90).

В качестве примеров возьмем два фрагмента классического русского стиха: первое 4-стишие стихотворения Пушкина «Ангел» (равнотопный 4-стопный ямба) и первую строфу стихотворения Лермонтова «Бородино» (неравнотопный 4- и 3-стопный ямба).

Ниже в табл. 1 показана процедура построения «профиля ударности» для первого 4-стишия стихотворения Пушкина «Ангел»: сначала для строк стиха выявляются ударные (\sphericalangle) и безударные (\cup) гласные, формирующие ритмическую схему каждой строки. При построении «профиля ударности» учитываются только ударные слоги на «сильных» (для ямба – четных, для хорея – нечетных) местах ритмической схемы, результаты записываются в виде чисел в соответствующих столбцах для четырех стоп I, II, III и IV каждой строки текста⁵. Затем подсчитываются суммы ударений по горизонтали (тоническая длина строки T) и по вертикали (показатель «Сумма ударений» в табл. 1), затем – процентное отношение суммарного числа ударений стопы к общему числу строк (показатель «Процент ударности» в табл. 1).

Числовые значения, приведенные в последней строке табл. 1, т. е. числовой ряд (100–100–25–100%) образуют так называемый «профиль ударности» или «ритмический профиль» первого 4-стишия стихотворения «Ангел». Как мы помним, в стихотворении «Ангел» всего 12 строк и, если добавить к этой таблице оставшиеся восемь строк и выполнить те же операции, получится «профиль ударности» всего стихотворения –

⁵ Стопа в ямбе – это два слога, следующих друг за другом: сначала безударный (\cup), затем ударный (\sphericalangle).

Ударные и безударные слоги в стихотворении Пушкина «Ангел»

Текст первой строфы	Ритмическая схема									Ударность стопы				Т
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	I	II	III	IV	
1 В дверях Эдема ангел нежный	∪	∩	∪	∩	∪	∩	∪	∩	∪	1	1	1	1	4
2 Главой поникшею сиял,	∪	∩	∪	∩	∪	∪	∪	∩		1	1	0	1	3
3 А демон мрачный и мятежный	∪	∩	∪	∩	∪	∪	∪	∩	∪	1	1	0	1	3
4 Над адской бездною летал.	∪	∩	∪	∩	∪	∪	∪	∩		1	1	0	1	3
Сумма ударений										4	4	1	4	13
Процент ударности (%)										100	100	25	100	

(91,7–100–25–100%). Включив в ту же таблицу все строки 4-стопного ямба Пушкина, получим другие цифры, а именно (81,6–93,5–43,1–100%)⁶ – это и есть «профиль ударности» 4-стопного ямба Пушкина. Составив таблицу для всех произведений XIX в., исследователи получают «профиль ударности» 4-стопного ямба этого историко-литературного периода – (82,1–96,8–34,2–100%)⁷. И так далее – для других текстов, других поэтов, других временных интервалов поэтического творчества.

«Профиль ударности» является важнейшим исходным параметром для всех последующих действий сторонников структурного стиховедения, включая анализ историко-литературной эволюции ритмики русского стиха, выявления и обоснования ритмических законов или построения вероятностно-статистических моделей ритмики стиха⁸.

Простой и доступный каждому исследователю, этот метод порождает целый ряд вопросов, на которые *нет* ответа⁹.

Первый из вопросов связан с неравностопными стихами: построить «профиль ударности», например, для стихотворения А. Фета «Шопот, робкое дыханье...» *нельзя*, поскольку каждая его четная строка на-

⁶ Данные М.Л. Гаспарова – см.: Гаспаров 1974: 198.

⁷ Данные К.Ф. Тарановского – см.: Тарановский 2002: 242.

⁸ Например, закон «регрессивной акцентной диссимиляции» К.Ф. Тарановского или модели порождения и восприятия ритма стиха М.А. Красноперовой.

⁹ Здесь и далее курсив наш, другие случаи оговариваются особо.

писана 3-стопным, а каждая нечетная – 4-стопным хореем. Вот текст первого 4-стишия этого стихотворения:

Шопот, робкое дыхание,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья...

Полный математико-гармонический анализ этого стихотворения Фета мы представим позже (см. п. 7.1), а пока обсудим вопрос об изучении неравностопных стихов на примере другого, но не менее знаменитого стихотворения Лермонтова «Бородино». Первая строфа этого стихотворения приведена в табл. 2 (в этой таблице отсутствие гласных в коротких строках отмечено символом X).

Таблица 2

Ударные и безударные слоги в стихотворении Лермонтова «Бородино»

Текст первой строфы	Ритмическая схема									Ударность стопы				Т
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	I	II	III	IV	
1 «Скажи-ка, дядя, ведь не даром	У	◡	У	◡	У	◡	У	◡	У	1	1	1	1	4
2 Москва, спаленная пожаром,	У	◡	У	◡	У	У	У	◡	У	1	1	0	1	3
3 Французу отдана.	У	◡	У	У	У	◡	X	X	X	1	0	1	X	2
4 Ведь были ж схватки боевые,	У	◡	У	◡	У	У	У	◡	У	1	1	0	1	3
5 Да, говорят, еще какие!	У	У	У	◡	У	◡	У	◡	У	0	1	1	1	3
6 Не даром помнит вся Россия	У	◡	У	◡	У	◡	У	◡	У	1	1	1	1	4
7 Про день Бородина!»	У	◡	У	У	У	◡	X	X	X	1	0	1	X	2
Сумма ударений										6	5	5	5	21
Процент ударности (%)										86	72	?	?	

Строки 1, 2, 4, 5 и 6 каждой строфы этого стихотворения написаны 4-стопным ямбом (по девять слогов в каждой строке – с учетом женских окончаний), а строки 3 и 7 написаны 3-стопным ямбом (по шесть слогов в каждой – здесь окончания мужские). В табл. 2 ячейки для восьмой и девятой позиций в строках 3 и 7 (где согласно процедуре построения «профиля ударности» для 4-стопного ямба должны находиться либо ударные, либо безударные слоги) не заполнены и принципиально не

могут быть заполнены какими-либо данными. Следовательно, математически корректное вычисление (разговор на эту тему еще впереди) суммы ударений для стопы IV невозможно, как и невозможно корректное вычисление процента ударности для стопы III, поскольку стопы III и IV играют в 4-стопном ямбе принципиально разную функционально-смысловую роль.

Но, повторимся, «профиль ударности» является важнейшим исходным параметром для всех традиционных исследований ритма поэтического текста. Однако если для неравностопных стихов построить «профиль ударности» нельзя, то его и не строят – как результат, ни в одном из известных трудов по ритмике стиха у нас нет шансов найти «профили ударности» для неравностопных стихотворных текстов. Но как же тогда быть с утверждением М.Л. Гаспарова о том, что «разницу между ритмом отдельных стихотворений можно определить точными цифрами», т. е. на основе сравнения «ритмических профилей» этих стихотворений (Гаспаров 2001: 90–99)? Вопрос этот, конечно же, риторический – в научном плане громадный пласт поэтического наследия остается вне пределов досягаемости центрального приема структурного стиховедения.

Другой вопрос – как поступать со сверхсхемными ударениями¹⁰, места для которых в схеме «профиля ударности» не предусмотрено: например, пятая строка пушкинского стихотворения «Ангел» («Дух отрицанья, дух сомненья») дает нам повод задуматься над тем, надо ли учитывать ударение на первом слоге (в слове *Дух*), и если надо, то как это сделать. Ответ у представителей структурного стиховедения прост и с научной точки зрения весьма удивителен: сверхсхемные ударения не учитываются, поскольку «учет этого фактора еще более усложнил бы и без того громоздкие расчеты, тогда как неясно, возросла ли бы в конечном счете точность результатов» (Баевский 2001: 134–136)¹¹.

¹⁰ Для ямба – это ударения на нечетных слогах строки, для хоря – на четных.

¹¹ Эта позиция могла бы быть хоть как-то оправдана лишь в том случае, если бы количество сверхсхемных ударений было бы статистически незначимо (не более 3–4%). Но детальное исследование пушкинского стиха, выполненное Б.В. Томашевским еще в 20-х годах прошлого столетия, показывает, что в романе «Евгений Онегин» число сверхсхемных ударений составляет *статистически значимую* величину, а именно 7,8% – на 5320 строк романа приходится 420 спондеев (Томашевский 1929: 123–125). Более того, появление сверхсхемных ударений вовсе не следует относить к явлениям исключительным или ха-

Третий и, возможно, самый «безответный» вопрос следует из того очевидного факта, что *любая* перестановка строк в стихотворении *не меняет* «профиль ударности» стиха – проценты ударности по стопам остаются прежними, хотя от связного по смыслу поэтического текста ровным счетом ничего не остается. Этот третий вопрос тоже относится к категории риторических; представители традиционных воззрений на ритмику стиха, насколько нам известно, нигде этот парадокс не обсуждали, поскольку ответить на него нечем.

Теперь в череде вопросов – самое важное.

Чтобы иметь возможность выполнять над множеством элементов какие-либо статистические операции, эти элементы должны быть: а) однородны и б) независимы друг от друга. Таковы законы математики. Но, как утверждают представители статистического подхода, строки стиха ритмически друг от друга независимы¹² – именно поэтому среднестатистические данные могут в их концепции выступать как важнейшие характеристики ритмики стиха, более того, они могут и должны изучаться вероятностно-статистическими методами. При этом все возражения критиков (хотя бы относительно перестановки строк в стихотворном тексте) отвергались и отвергаются как умозрительные и – с формальных позиций – бездоказательные, и потому безосновательные. Но такое могло быть лишь до тех пор, пока не были представлены математические доказательства ритмического единства стиха.

Более десяти лет назад мы математически доказали факт ритмического единства стихотворного текста. Наше доказательство¹³ явной за-

рачным только для 4-стопного ямба, или для крупных поэтических произведений, или для строгих стихотворных форм, например для Онегинской строфы. Книга Б.В. Томашевского «О стихе» включает специальную таблицу с данными по средней акцентной нагруженности нечетных слогов строк пушкинского ямба (от 2-стопного до 6-стопного), суммарные значения которых выглядят следующим образом: 2-стопный ямб – 13,0%; 3-стопный – 11,7%; 4-стопный – 9,2%; 5-стопный цезурный – 20,0%; 5-стопный бесцезурный – 20,5%; 6-стопный – 20,0% (Томашевский 1929: 190).

¹² В противном случае операция вычисления средней ударности стопы была бы математически некорректной – таково второе, наряду с однородностью, безусловное требование математической статистики. О том, как в концепции статистического стиховедения постулируется сама ритмическая «независимость» поэтических строк, см.: Гринбаум 2001а: 34.

¹³ Уточнение, которое необходимо в этой связи, заключается в том, что нам не известны более ранние работы других авторов, содержащие подобное

висимости ритмики строк в стихах Пушкина было построено на очень простой и всем хорошо известной идее о «прутиках и венике». Разрозненные прутья гнутся значительно сильнее, чем прутья, связанные вместе в веник. Веник – это простейший пример системной устойчивости конструкции, состоящей из изначально независимых элементов (прутьев). По аналогии: если строфа есть ритмическая система, состоящая из ритмически *зависимых* элементов (строк), то для некоторого текста, состоящего из таких строф, степень колеблемости параметра $T_{\text{СТРФ}}$ (числа ударных слогов в строфе) относительно своего среднего значения должна быть меньше, чем степень колеблемости параметра $T_{\text{СТРК}}$ для отдельных строк строфы. Если стих (целое произведение) есть ритмическая система, состоящая из взаимозависимых ритмических элементов (строф), то для некоторой совокупности архитектурно-одинаковых стихов степень колеблемости параметра $T_{\text{СТИХ}}$ (числа ударных слогов в стихе) относительно своего среднего значения должна быть меньше, чем колеблемость параметра $T_{\text{СТРФ}}$ для отдельных строф стиха (целого текста). Такова идея.

Теперь – факты. Наши расчеты показали, что для всех строф романа «Евгений Онегин» величина относительной ритмической устойчивости¹⁴ возрастает от строки к 4-стишию и ко всей строфе в пропорции (1 : 2,1 : 7,8). Более того, мы рассмотрели поведение того же показателя в лирических стихах Пушкина, написанных 4-стопным ямбом (Гринбаум 2002: 19). Для разделенных на 4-стишия лирических стихов Пушкина это соотношение выражается тройкой чисел (1 : 2,2 : 8,8), а для неразделенных – тройкой (1 : 2,2 : 7,3). Числовые соотношения говорят сами за себя – архитектурно-устойчивость ритмики пушкинского стиха неопровержимо свидетельствует о прямой взаимосвязанности ритмики строк в пределах строфы и ритмики строф в пределах целого – стихотворного текста. Именно такая организация целого и есть система как совокупность *совзаимодействующих* структурных элементов.

Эти данные, во-первых, полностью согласуются с естественным пониманием природы пушкинского стиха как гармонической (о чем речь пойдет ниже); во-вторых, с взглядом на *материю* стиха как на систем-

доказательство ритмической взаимозависимости строк в стихе, что, конечно же, не означает, что таких работ не было вовсе. Но за прошедшее годы никто нашего авторства не оспорил и/или не указал на нашего предшественника.

¹⁴ Параметр, обратный показателю степени колеблемости. За единицу в каждой из этих последовательностей трех чисел взято значение ритмической устойчивости в строке стихотворного текста.

но-структурную организацию, состоящую как минимум из двух строк (гораздо чаще – из 4-стиший или еще более крупных строф) и, в-третьих, эти данные с неизбежностью опровергают утверждения о независимости ритмики поэтических строк пушкинского стиха. Более того, эти соотношения, определяющие устойчивость ритмики стиха, полностью подтверждает мысль Буало о том, что «чем строже форма, тем явственнее проступает идея» – в данном случае *гармоническая* идея стиха. Стих как явление художественное, как явление искусства строится по эстетическим законам, по законам гармонии: «строфа, – писал Г.Г. Шенгели, – не является случайной группой стиховых форм, она для хорошего звучания должна быть организована» (Шенгели 1960: 178). Приведем и мнение Брюсова: «Развивая ритмику отдельных стихов, Пушкин в то же время развивал и богатство ритмических сочетаний... В пору расцвета своего творчества Пушкин достигал в этом высшего совершенства. Группы разноритмичных стихов образуют у него как бы строфы, спаянные в одно целое» (Брюсов 1975: 77–78).

Итак, наблюдаемая на практике ритмическая организованность строфы опровергает постулат о независимом и случайном (в ритмическом отношении) характере строк в стихотворном тексте. В содержательном плане ошибочность этого постулата очевидна и вовсе без всяких дополнительных пояснений. Тот же вывод следует и из некоторых исследований самих представителей структуральной (лингвистической) поэтики, например С.Е. Ляпина. Автор изучал повторность ритмических форм 4-стопного ямба у Пушкина и показал, что, например, три подряд полноударные строки «встречаются у Пушкина заметно чаще, чем это было бы при случайном распределении форм стиха» <здесь: строк. – *О.Г.*>, а «частотность не менее чем 4-кратного повтора превышает расчетную, „случайную“ величину в 1,65 раза». Эти данные более чем весомы по той причине, что С.Е. Ляпин концептуально придерживается взглядов и использует методы структурного стиховедения, но результаты собственных практических наблюдений приводят его к выводу о том, что «независимо от вероятностных подсчетов, скопление полноударных стихов у Пушкина обычно возникает лишь там, где это мотивировано требованием художественной выразительности» (Ляпин 2001: 83, 84).

Итак, на сегодняшний день в отношении ритмики русского стиха существуют не только искусствоведческие, но и строго формальные, математические основания для научно обоснованной критики методологической и методической концепции стиховедения «одной строки».

В заключение этого разговора считаем необходимым отметить следующее.

Во-первых, известный отечественный литературовед С.М. Бонди считал статистический метод «ошибочным», подчеркивая, что «во многих наших работах по теории стиха слово „ритм“ приобрело особое, специально „стиховедческое“ значение, резко сузившее его содержание и превратившее это столь объемлющее понятие в чисто условное обозначение, приуроченное к данной¹⁵ стиховедческой теории...» (Бонди 1977: 113).

Во-вторых, уже более сорока лет назад К.Д. Вишневского (и не только его¹⁶) беспокоила «настойчивая тенденция... вероятностно-статистического стиховедения к полной автономии», которое, «сместившись в „филологическую нишу“ между литературоведением и лингвистикой... понемногу стало уходить все дальше... явно смещая акценты исследования в область все более чуждую литературоведческим целям и задачам и, возможно, уже не оставаясь целиком и в рамках филологии». В результате «литературоведы... перестали понимать своих эмансипировавшихся коллег! Те и другие стали говорить на *разных языках* и в прямом, и в переносном смысле...» (Вишневский 1977: 135, 136).

И, наконец, в-третьих. Стиховедческие работы А.Н. Колмогорова в 60–70-х годах прошлого столетия сыграли решающую роль в укреплении позиций вероятностно-статистического подхода к изучению ритмики стиха. Но для науки XX в. осталось невостребованным важнейшее предостережение самого А.Н. Колмогорова: «...гуманитарные дисциплины должны сосредоточить внимание на менее элементарных, на более сложных явлениях. Практически происходит обратное. Те представители гуманитарных наук, которые теперь приобщаются к кибернетическому образу мысли, предпочитают изучать наиболее *примитивные* схемы (типа *циклов* в схеме языка с конечным числом состояний). <...> я бы хотел несколько ограничить область „семиотического“ изучения искусства. У новых наук, подобных кибернетике и семиотике, скромность конкретных достижений иногда соединяется с тенденцией неограниченного расширения своей проблематики» (Колмогоров 1997: 236)¹⁷.

¹⁵ Речь идет о теории ритма «раннего» А. Белого.

¹⁶ К критикам структуральной лингвистики того периода можно отнести Л.И. Тимофеева, С.М. Бонди, В.В. Вейдле и др.

¹⁷ Для сравнения приведу высказывание одного из приверженцев вероятностно-статистического стиховедения: «Ритм членится на *циклы*, каждый из

Заключая сказанное, представим свое понимание вопроса об истоках появления *разных языков*, на которых говорят искусствоведы (литературоведы), с одной стороны, и приверженцы структуральной (лингвистической) поэтики – с другой.

Разные языки в одной и той же науке о стихе предопределены принципиальной позицией представителей структурализма, той идеей, которая со всей ясностью и недвусмысленностью была к концу XX в. сформулирована М.Л. Гаспаровым¹⁸: «Отделять хорошие стихи от плохих – это не дело науки» (Гаспаров 2000: 6). Для структуралистов объектом изучения выступает письменный вариант текста (как порождение «языка», а не «речи» – по де Соссюру). Ярким тому подтверждением могут служить самые первые (буквально!) строки монографии М.А. Красноперовой: «Если отвлечься от конкретного звукового наполнения текста и представить его только как последовательность ударных и безударных слогов, разделенную словоразделами, мы получим нечто, что называется его ритмической структурой» (Красноперова 1989: 3). Расставив в тексте ударения, о самом стихе можно после этого и забыть: «Стиховедение уже выросло так, что может существовать уже и без стихов»¹⁹.

Такая методологическая установка принята в лингвистической поэтике вопреки позиции ее основоположников, ибо сам основатель структурного стиховедения А. Белый настойчиво призывал любителей поэзии: «...нет – ты, читая, внутренне *произнеси*; прочтя – перечти, еще и еще» (Белый 1989: 20). Забытыми в теории и практике структурализма

которых соответствует процессу, происходящему на протяжении *одной строки*» (Красноперова 2000: 10).

¹⁸ В области изучения ритмики стиха М.Л. Гаспаров пользовался статистическим методом, а вероятностно-статистический подход считал важным и перспективным: вот, например, высказывание М.Л. Гаспарова из его рецензии на работу М.Г. Тарлинской: «Автономные законы стиха были успешно исследованы <М.Г. Тарлинской>, главным образом, благодаря применению точных методов объективного анализа – статистики и теории вероятностей» (Гаспаров 1990: 80).

¹⁹ Данная фраза принадлежит М.Л. Гаспарову; это высказывание использует Л.Г. Портер в качестве эпиграфа к своей книге «Симметрия – владычица стихов: Очерк начал общей теории поэтических структур» (Портер 2003: 7). Вполне допуская несколько шугливый подтекст у этой мысли М.Л. Гаспарова, не могу не напомнить, что «в каждой шутке есть доля истины», напомнить именно потому, что эта фраза выбрана Л.Г. Портером в качестве одного из постулатов для своей объемной научной работы.

остаются и слова другого виднейшего ученого-стиховеда Б.В. Томашевского: «Очевидно, для исследователя важно не только *услышать*, но и *воспроизвести* речь изучаемого произведения» (Томашевский 1929: 32).

Возвращаясь к словам М.Л. Гаспарова, отмечу не менее принципиальную и явно противоположную позицию С.М. Бонди, лекции по поэтике которого будущий известный стиховед-структуралист посещал в Московском университете. С.М. Бонди указывал на тот факт, что большое число текстов были в свое время приписаны Пушкину «на основании разного рода „научных“ доказательств», и писал: такое «было возможно только при полном отказе от *эстетического подхода* к анализируемому тексту, при игнорировании обязательного требования, обращенного ко всякому текстологу, имеющему дело с художественными текстами, – выработать в себе хороший вкус, уметь непосредственно отличать хорошее от плохого в поэзии» (Бонди 1978: 3).

2. Аксиоматика гармонического стиховедения

В основе наших рассуждений о форме и содержании поэтического текста лежит убежденность в том, что какими бы ни были методы и приемы его изучения, они должны соответствовать самой природе поэтического искусства, о которой как нельзя точнее высказался Пушкин: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует сердце наше» (Пушкин 1949: 421).

Убедительным примером приверженности Пушкина собственному поэтическому кредо может служить история с письмом Онегина Татьяне Лариной (из 8-й главы романа «Евгений Онегин»), особо отмечаемая Г.П. Макогоненко: «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» (Макогоненко 1963: 7)²⁰.

Итак, центральным для гармонического стиховедения является понятие *гармонии*, а методом изучения гармонии русского стиха является метод ритмико-гармонической точности, использующий принцип «золотого сечения». На этом принципе базируется *математика гармонии*²¹, а сам принцип, второе название которого «божественная пропор-

²⁰ Курсив Г.П. Макогоненко.

²¹ См., напр.: Стахов 2003.

ция», в своей динамической интерпретации позволяет изучать единый «ритмо-смысл» поэтического текста с позиций гармонии и экспрессивности ритмоощущений, т. е. с позиций темпорального, эмоционально-содержательного развития поэтической мысли. Именно такие методология и метод позволяют, как мы покажем, соотносить результаты исследований с «правдоподобием чувствований» и, следовательно, шаг за шагом приоткрывать завесу над центральной загадкой пушкинского стиха, которую Брюсов выразил так: «Пушкин кажется понятным, как в кристально прозрачной воде кажется близким дно на безмерной глубине» (Брюсов 1975: 388).

Теперь определимся с кругом тех идей, на базе которых будут строиться все наши последующие рассуждения. Минимальный круг базовых категорий, их ясное и непротиворечивое определение – это краеугольный камень для любой науки и, тем более, для науки об искусстве.

Начнем с понятия гармонии.

«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... 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»²². Не менее важны слова Гегеля о том, что «гармония есть *соотношение* качественных различий, и притом совокупности таких различий, как они находят свое основание в сущности самой вещи» (Гегель 1968: 183). Позиция же крупнейшего отечественного филолога и философа А.Ф. Лосева: «Гармония есть выраженная *числовая* материя в аспекте самотождественного развития» (Лосев 1990: 341) особо ценна тем, что в ней латентно присутствует мысль о возможности использования математических знаний для оценки степени гармоничности произведений искусства. Вспомним, что «математик, подобно живописцу или поэту – создатель форм. Первое испытание – красота» (английский математик Г.Г. Харди²³).

Итак, первая и важнейшая аксиома искусствоведческого знания звучит следующим образом: гармония есть *совершенное* соотношение частей в пределах целого, и это соотношение динамически может выражаться *числом*. Вторая аксиома представлена словами А.Ф. Лосева:

²² Цит. по: Лосев, Шестаков 1965: 69, 71.

²³ Цит. по: Хоромин 1994: 367.

божественная пропорция есть «универсальный закон художественной формы, который материальными средствами выражает смысл и как тождество и различие, и как постепенность перехода» (Лосев 1990: 361). Третья – словами Е.Г. Эткинды: «ритм делает *ощутимой* гармонию» (Эткинд 1970: 67).

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

Казалось бы, этот вопрос и вовсе не должен обсуждаться – хотя бы по той причине, что понятие «ритм» легко обнаруживается не только в многочисленных словарях и справочниках (энциклопедических и терминологических), но и, например, в работах известных стиховедов (А. Белого, В.М. Жирмунского, Г.А. Шенгели, С.М. Бонди, В.Е. Холшевникова и др.). Любого исследователя, однако, должен насторожить тот факт, что в искусствознании имеется более *пятидесяти* определений ритма²⁴, а единственным объяснением тому служит признание Ф.-В. Шеллинга о том, что «ритм принадлежит к удивительнейшим *тайнам* природы и искусства» (Шеллинг 1966: 196). Болезненным для науки о стихе является и противостояние классического (литературоведческого) и структурального (лингвистического) подходов к пониманию *сущности* ритма художественного текста, о чем уже много лет назад писал С.М. Бонди²⁵, безуспешно пытаясь привлечь к этому вопросу внимание стиховедческого сообщества. Выше мы уже затрагивали эту те-

²⁴ См., напр.: Мейлах 1974: 6.

²⁵ «Всякое изучение ритмических явлений (в частности изучение стиха) должно базироваться на непосредственном ритмическом впечатлении. На этом положении приходится *настаивать*, так как обычно исследователи стремятся идти обратным путем: стараются тем или иным методом (скажем, статистическими подсчетами) установить объективную закономерность в чередовании элементов стиха, а затем уже констатируют то впечатление, которое производит на нас эта закономерность. Впрочем, нередко эта вторая сторона игнорируется вовсе, и дело сводится только к установлению каких-то объективных закономерностей в самом тексте стиха без мысли о том, ощущается ли нами непосредственно эта закономерность, имеет ли она какое-нибудь эстетическое или выразительное значение. Но даже если не игнорируется при анализе субъективная сторона ритма, тем не менее такой путь анализа ритмического явления, идущий от внешнего изучения объекта, следует признать *неверным*, непродуктивным» – см.: Бонди 1977: 118–120.

му, но тревогу вызывает не только десятилетиями неизменная ситуация в центральном разделе науки о стихе, но и то, что в последние годы наблюдается: а) постепенное изъятие из понятия «ритм» всего, что связано с чувственной стороной восприятия поэтического текста, и б) исчезновение из учебной (!) литературы самого понятия «ритм» как самостоятельного и имманентного фактора стиха. Подобная тенденция характерна не только для представителей структуральной (лингвистической) поэтики, но и для исследователей, придерживающихся классического, литературоведческого направления в стиховедении. Так, в учебнике О.И. Федотова ритм определяется как «упорядоченное чередование каких-либо относительно соизмеримых элементов во времени или пространстве» (Федотов 1997: 27); в учебнике П.П. Новинской ритм – это «периодическая *повторность* соизмеримых речевых отрезков: строк, полустихий, слов, слогов» (Новинская 2003: 20); в учебнике М.Л. Гаспарова понятия «ритм» вообще нет – понятие «стопа» есть, понятия «метр» и «размер» есть, а понятия «ритм» – нет²⁶. Не нашлось места для определения ритма и в учебном пособии А.А. Илюшина, рекомендованного студентам университетов, обучающихся по специальности «Филология». Раздел «Метр и ритм» автор начинает так: «В стиховедческом обиходе слова метр и ритм употребляются особенно часто. Иногда – как синонимы (чего нужно избегать). Это вовсе не тождественные понятия, хотя они легко смешиваются, путаются, подменяются одно другим» (Илюшин 2004: 71). Избежать путаницы можно лишь одним способом – определить эти понятия, однако дать такие определения А.А. Илюшин нужным не посчитал. Подобная научная невнятность проникает и в справочную литературу: так, словарь терминов и понятий, используемых в литературоведении и стиховедении, конечно же, включает словарную статью «ритм», но в предельно краткой форме: «Ритм стихотворный – см.: Метр» (Иванюк 2007: 196). Словарная же статья «метр» начинается у автора так: «Метр – *ритмически* урегулированное чередование сильных и слабых слогов в стихотворной строке... <a> ритм можно определить как „следствие взаимодействия *метрического* задания с природными качествами языкового материала“

²⁶ См.: Гаспаров 2001: 8, 9. Если автор вводит основные стиховедческие понятия (стопа, метр, размер) в начале своей работы, то понятие «ритмической формы» стихотворного размера (но не «ритма»!) появляется лишь на 89 странице текста; то же самое имеет место и в первом издании этого учебного пособия – см.: Гаспаров 1993: 7, 84.

(В. Жирмунский)» (Иванюк 2007: 123). Логика научного знания рассматривает тавтологию в определении понятий как нонсенс, а использование тавтологического описания в словаре, дающем читателю, по словам автора, «*системное* описание понятий», – это нонсенс в квадрате.

Напомнить обо всех этих вопросах нам представляется весьма важным по той причине, на которую уже более сорока лет назад указывал 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 разворачивании» (Гиндин 1970: 34).

Итак, по свидетельству Н.Н. Ильиной, за три века изучения стиха «вопрос о ритме не был разрешен», а общим для всех теоретиков «оставался лишь принцип образования ритма в русском стихе: повторение ударных групп» (Ильина 1998: 231).

Подчеркнем главное: любые определения ритма, основанные 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 существенной характеристикой является интенсивность звучания элементов речевого потока, следовательно, *динамическое* соотношение между ударными и безударными слогами и есть *ритм* русского поэтического текста²⁷.

Прежде чем замкнуть аксиоматическое пространство ритмологии гуманитарного знания, отметим еще ряд важных моментов. Во-первых,

²⁷ Не менее значим и тот факт, что в биомеханике (науке *практической*) «ритм – это временная мера *соотношения* частей движений» – см.: Донской, Зацюрский 1979: 25.

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 $\pi = 3,14...$). Последнее означает, что в измерительном плане мы имеем возможность оперировать лишь отклонениями от *идеального* значения $\Phi = 1,618...$ (не случайно ведь пропорция названа *божественной!*), а величина такого отклонения Δ будет указывать на степень близости изучаемого движения к гармоническому.

Во-вторых, формула *божественной пропорции*, представленная в виде системы двух уравнений ($S = B + T$; $S / B = B / T$), 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 S обозначить синтактический (слоговой) объем стихотворного текста, то величину S составят безударные слоги B и ударные слоги T . Тогда первое из двух уравнений, представляющих закон «золотого сечения» ($S = B + T$, т. е. *целое* равно сумме *большого* и *меньшего*), применительно к стихосложению отражает взаимозависимость элементов речевого потока (в строке, в строфе, в целом стихотворении), а второе уравнение $S / B = B / T$ представляет идеальное правило их гармонического равновесия.

В-третьих, изначально строгая математическая формула принципа «золотого сечения» *беспрецедентно* чувствительна к самым незначительным изменениям величин своих параметров. Например, для тройки чисел (13–21–34) отклонение $\Delta_{3C} = (34 / 21 - 21 / 13)$ от идеала (нуля) составляет 0,004, а для тройки (12,9–21,1–34) – в 6,6 раза больше. То есть 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 «поверить алгеброй гармонию», *не отрекаясь* от эстетической сущности поэтического творчества.

Особо отметим: две диалектически связанные друг с другом эстетические категории *меры* и *гармонии* получают в данном аксиоматиче-

ском 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»²⁸, а гармония – это *мера соотношения* между целым и его частями (и взятая прежде всего как качество)²⁹.

И последнее. Рассуждая о «непередаваемом целом ритма», А. Белый в 1917 г. писал, 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*» (Белый 1981а: 132, 138)³⁰. Сверхчувствительность *божественной* пропорции как раз и позволяет *вычислять* 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.

Итак, монополюльно доминирующий в стиховедении статический (*статистический*) метод, «ошибочный» (С.М. Бонди) по своей сути и не позволяющий изучать поэтический текст в его *развертывании*, должен быть, по нашему мнению, заменен методом динамическим (*гармоническим*), опирающимся в своих основах на принцип «золотого сечения» как на универсальный закон художественной формы. Ритм как имманентная основа движения поэтической мысли определяется в русском стихе соотношением ударных и безударных слогов. Соотношение это не абсолютно, а относительно, и измеряется оно как отклонение реального ритма от ритма идеального, гармонического. 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, ха-

²⁸ Цит. по: Лосев, Шестаков 1965: 69.

²⁹ 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.

³⁰ Курсив А. Белого.

рактизирующих стихотворный текст: ритм, рифму и строфику. Подобными возможностями не обладает ни один из известных методов исследования стихотворного текста.

3. Измерительные процедуры гармонического стиховедения

Божественная пропорция, или закон «золотого сечения», с помощью математических символов кодирует не только количественно-качественные состояния эстетического объекта, но одновременно и сам процесс перехода от одного качественного состояния к другому. Становится очевидным, что, измеряя степень отклонения реального ритма от ритма идеального (гармонического), мы получаем возможность изучать характер изменения единого ритмо-смысла поэтического текста, ибо, по мысли А. Белого, «лишь у плохих поэтов аллегоризируется смысл, насильственно отрываясь от ритма» (Белый 1929: 67).

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_3 – 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 T того же текста (T – число ударных слогов) и в) число безударных слогов B (очевидно, что $S = T + B$). Таким образом, 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»):

$$\tau_i = 0,087 / \Delta_i = 0,087 / (S_i / B_i - B_i / T_i), \quad (1)$$

где коэффициент 0,087 соответствует³¹ единичному уровню $\tau_0 = 1$. Для перехода от показателя гармоничности ритма τ_k к оценке его психофизиологического восприятия используется известный в психолингвистике закон Вебера–Фехнера, который устанавливает логарифмическую за-

³¹ Подробнее см.: Гринбаум, 2000: 57.

висимость между силой внешнего воздействия и интенсивностью человеческих ощущений, возникающих в результате этих воздействий. Формула (2):

$$\text{PГТ}_i = O_i = 1 + \ln(\tau_i) \quad (2)$$

представляет собой динамическую (темпоральную) оценку ритмико-гармонического восприятия текста. Для измерения скорости изменения гармонического ритма используется относительный показатель экспрессивности ритмоощущений K_3 , вычисляемый по формуле (3):

$$K_3(i) = (\text{ABS}(O_i - O_{i-1}) / (x_i - x_{i-1})) / K_0, \quad (3)$$

где разность $(x_i - x_{i-1})$ – расстояние (число строк) между двумя соседними узловыми рифменными точками стиха, ABS – абсолютная величина, а K_0 есть средний уровень $K_3 = 0,034$ для 1-й главы романа «Евгений Онегин», принятый нами за единицу³².

Параметры O_i и K_3 выступают, таким образом, как индикативные корреляты *психофизиологического процесса восприятия стиха*, а построенные на их основе динамические ритмико-экспрессивные ряды (и графики) дают возможность изучать естественный (темпоральный) ритмико-содержательный процесс восприятия разных по объему поэтических произведений, в том числе проводить сопоставительный анализ текстов разной строфической организации и разных стихотворных размеров.

Рассмотрим процесс вычисления значений PГТ и K_3 на примере известного уже нам стихотворения Пушкина «Ангел» (табл. 3).

Табл. 3 удобно заполнять в программе работы с электронными таблицами «Excel», хотя нет никаких препятствий для использования более сложных программ, например программы «MathCAD».

Процедура заполнения этой таблицы следующая: сначала строки стихотворения записываются в столбце 3, а слева от него помещаются номера строф и строк (столбцы 1 и 2). Далее в столбец 4 записываются символы латинского алфавита, отмечающие рифмующиеся пары строк: заглавные буквы обозначают женские рифмы, а строчные – мужские рифмы. Для женских рифм в столбце 5 ставится цифра «1», для мужских – цифра «0». Последнее нужно для самопроверки при подсчете числа слогов (гласных букв) $S_{\text{СТРК}}$ в каждой строке стихотворения (столбец 14).

³² Подробнее см.: Гринбаум 2004: 136–156.

Таблица 3

Вычисление ритмико-гармонических параметров в стихотворении Пушкина «Ангел»

№ стрф	№ стрк	Текст	Рифма	Ж / М	1 икт		2 икт		3 икт		4 икт		S _{стрк}	T _{стрк}	S _{нак}	T _{нак}	S _{стрф}	T _{стрф}	τ _{нак}	τ _{стрф}	PГТ	KЭ
					1	2	3	4	5	6	7	8										
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
1	1	В дверях Эдема ангел нежный	A	1	0	2	0	2	0	2	0	2	9	4	9	4	34	13	0,2	23,8		
	2	Главой поникшею сиял,	b	0	0	2	0	2	0	0	0	2	8	3	17	7			0,3		0,1	0,6
	3	А демон, мрачный и мятежный,	A	1	0	2	0	2	0	0	0	2	9	3	26	10			3,5			
	4	Над адской бездною летал.	b	0	0	2	0	2	0	0	0	2	8	3	34	13			23,8		4,1	19,9
2	5	Дух отрицанья, дух сомненья	C	1	2	0	0	2	0	2	0	2	9	4	43	17	34	13	0,7	23,8		
	6	На духа чистого взирал	d	0	0	2	0	2	0	0	0	2	8	3	51	20			0,9		0,9	15,1
	7	И жар невольный умиленья	C	1	0	2	0	2	0	0	0	2	9	3	60	23			6,7			
	8	Впервые смутно познавал.	d	0	0	2	0	2	0	0	0	2	8	3	68	26			23,8		4,2	15,1
3	9	«Прости, – он рек, – тебя я видел,	E	1	0	2	0	2	0	2	0	2	9	4	77	30	34	14	1,2	0,3		
	10	И ты недаром мне сиял:	f	0	0	2	0	2	0	2	0	2	8	4	85	34			0,5		0,4	17,7
	11	Не все я в небе ненавидел,	E	1	0	2	0	2	0	0	0	2	9	3	94	37			0,8			
	12	Не все я в мире презирал».	f	0	0	2	0	2	0	0	0	2	8	3	102	40			0,9		0,9	2,6

После этих предварительных шагов начинается уже описанный ранее этап расстановки ударений, т. е. выявляются ударные и безударные гласные, формирующие ритмическую схему каждой строки. В табл. 3 для ударных гласных вписываются цифры «2», для полуударных гласных – цифры «1», для безударных – цифры «0». Такие значения используются с той целью, чтобы одни и те же таблицы можно было бы использовать, проводя исследования и в бинарной, и в тернарной моделях ударности слогов. Мы для простоты изложения использовали в табл. 3 бинарную модель ударности слогов, но уже в следующем разделе нам предстоит тщательно обсудить вопрос о моделях ударности слогов, поскольку процесс расстановки ударений – один из центральных при изучении ритмики русского стиха. Более того, известные попытки формализации этой процедуры (к чему всячески стремятся представители структуральной поэтики) представляются нам бессмысленными и бесполезными в силу того, что мы имеем дело с художественным (чувственно значимым) текстом. «Каждый читает стихи по своему», – писал в свое время В.Е. Холшевников (Холшевников 1996: 149) – и следствия из этого положения мы тоже обсудим чуть позже.

Вернемся к табл. 3. Для заполнения столбцов 15–23 используются формулы, составленные по правилам программы «Excel», т. е. после расстановки ударений (после заполнения столбцов 6–13) вычисления производятся автоматически. В ячейках столбца 15 помещается сумма по данным столбцов 1–8, разделенная пополам, т. е. сюда записываются значения $S_{\text{СТРК}}$ – числа ударений в каждой строке стихотворения. Накопленные значения общего числа слогов от начала текста $S_{\text{НАК}}$ и числа ударных слогов $T_{\text{НАК}}$ определяются как суммы по ячейкам столбцов 16 и 17 соответственно. Величины $S_{\text{СТРФ}}$ и $T_{\text{СТРФ}}$ в особых пояснениях не нуждаются – это значения S и T по каждой строфе отдельно. Расчеты для параметров τ и РГТ выполняются по формулам (1) и (2), а числа для вычислений по этим формулам берутся из соответствующих ячеек столбцов 16 и 17. Значения K_2 определяются по формуле (3): для нашего примера расстояние между двумя точками измерения параметра РГТ равно числу «2» (две строки). Это значение зависит от архитектоники конкретного поэтического текста и может меняться от одного стихотворения к другому, но для нашего примера (стихотворения «Ангел») оно везде одинаково и равно двум строкам.

Итак, основные данные для последующего стиховедческого анализа записываются в столбцах 22 и 23. Эти данные лежат в основе изучения ритмико-смысловой гармонии поэтического текста, исследования

его суггестивных особенностей и ряда других исследовательских процедур, о которых речь пойдет ниже в п. 6.5.

4. Ряды Фибоначчи, гармония и симметрия

Прежде чем двигаться дальше и обсуждать один из важнейших вопросов ритмологии стиха, а именно проблему расстановки ударений, рассмотрим еще один математический аспект, связанный с законом «золотого сечения», а именно алгебраическое представление этого закона в виде целочисленных рядов Фибоначчи. Как мы увидим, правило получения очередного элемента некоторого числового ряда – самое простое из всех возможных правил – не только ведет к коэффициенту «золотого сечения» $\Phi = 1,618\dots$, но и с феноменальной отчетливостью подтверждает слова И. Гете о том, что «числа не управляют миром, но они показывают, как управляется мир».

Правило построения целочисленного ряда Фибоначчи заключается в том, что, выбрав в качестве начальных два числа, все последующие элементы ряда определяются по рекуррентной формуле (4), т. е. очередной $(n + 1)$ -й член ряда k_{n+1} равен сумме двух предыдущих:

$$k_{n+1} = k_n + k_{n-1}. \quad (4)$$

Коэффициент $\Phi = 1,618\dots$ «золотого сечения» получает в этом алгебраическом представлении новое толкование, связанное с делением n -го члена ряда Фибоначчи на его $(n - 1)$ -й член при $n \rightarrow \infty$, т. е. при $n \rightarrow \infty$ отношение $k_{n+1} / k_n \rightarrow \Phi = 1,618\dots$

Простейший ряд Фибоначчи построен на двух начальных числах «0» и «1», а последовательность элементов этого ряда показана ниже:

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

Ряд Фибоначчи – это *динамический* ряд, векторной геометрической интерпретацией которого является *спираль* Фибоначчи, а «золотое сечение» для тройки чисел $(k_{n-1}; k_n; k_{n+1})$ этого ряда есть асимптотическое равенство двух отношений при $n \rightarrow \infty$. Итак, чем больше n , тем ближе реальное значение $\Delta_{3c} = \text{ABS}(k_{n+1} / k_n - k_n / k_{n-1})$ к нулю, а соотношение между некоторыми частями объекта, выраженными числами k_{n-1} (меньшее) и k_n (большее) – к «золотому сечению» целого, выраженного числом k_{n+1} .

Спиралевидное развитие большинства природных форм отмечал еще И. Гете, он называл спираль «кривой жизни». Молекула ДНК за-

кручена двойной спиралью, паук плетет паутину спиралеобразно, спираль определяется в строении шишек сосны, расположении семян подсолнечника, кактусах, ананасах, расположении листьев на ветке (фило-таксис), спиралью закручивается ураган, испуганное стадо северных оленей разбегается по спирали.

«В каждой науке, имеющей тенденцию к точности, – писал А. Белый, – по своему отражается ширящаяся диалектическая спираль, размыкающая всюду (от неба до электрона) неподвижные круги форм, в спиральном расширении метаморфозы; в таблицу Менделеева, расположение листьев растения, в небесную механику ввинчена та же диалектическая спираль...» И далее: «...принцип метаморфозы называю я принципом ритма» (Белый 1929: 15, 16, 19).

Для всей математико-гармонической концепции изучения поэтического текста важнейшим моментом является не только тот факт, что принцип формирования ряда Фибоначчи отражает принцип саморазвития в его самом общем философском и естественнонаучном смысле, но и то, что он кодирует числовой последовательностью симметричность (1, 2, 4, 8...) и асимметричность (1, 2, 3, 5, 8, 13...) движения, основанную на едином, универсальном, обобщенном алгоритме (6). Обобщенный алгоритм (6) формирования рядов Фибоначчи модифицирует алгоритм (4), вводя в последний возможность получать значение очередного элемента ряда k_{n+1} не только как сумму двух ближайших его членов k_n и k_{n-1} , но и использовать в качестве второго слагаемого в формуле (4) элемент, отстоящий от k_n более чем на одну позицию, а именно на « p » позиций, т. е. элемент k_{n-p} :

$$k_{n+1}^p = k_n^p + k_{n-p}^p \quad (6)$$

Рекуррентная формула (6) при $p = 0$ требует для построения числового ряда только одного начального элемента (например, «1»); она определяет последовательность чисел, алгебраически выражающую принцип симметрии:

$$1, 2, 4, 8, 16, 32... \equiv 2^0, 2^1, 2^2, 2^3, 2^4, 2^5... , 2^N... \quad (7)$$

При $p = 1$ формула (6) требует двух начальных элементов, например «0» и «1»; в этом случае формула (6) определяет значения элементов простого ряда Фибоначчи (5). Алгебраически ряд (5) выражает принцип гармонии.

Вывод очевиден и не требует доказательств: принцип симметрии есть простейший частный случай принципа гармонии. Тем самым на

основе формулы (6) мы получаем математическое подтверждение давно известному наблюдению, ясно и точно выраженному в словах художника А.М. Васнецова: «симметрия – это элементарное свойство красоты». Не менее отчетливо та же мысль звучит и в высказывании представителя точных наук П. Кюри о том, что лишь «асимметрия творит явления».

Сделаем небольшое отступление. В стиховедении и в литературоведении принцип симметрии как математически строгий доказательный аргумент гармонии текста занимает, пожалуй что, доминирующее положение. Вспомним, например, то понимание ритма русского стиха, которое предложил в свое время А. Белый («ритм есть *симметрия* в отступлении от метра») – об этом мы уже весьма обстоятельно говорили выше. На наш взгляд, недостаточное внимание к принципу «золотого сечения» и обусловило неколебимую десятилетиями убежденность литературоведов в истинности высказываний некоторых математиков о том, что «симметрия, рассматриваемая как закон строения структурных объектов, сродни гармонии» (Шубников, Копцик 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). Другой была позиция А.Ф. Лосева (и об этом мы уже говорили): «закон „золотого сечения“ является универсальным законом художественной формы».

Симметрический анализ текста наиболее ярко демонстрирует свою неопределенность (значит – неубедительность) на примере структурно-композиционного анализа 5-й главы романа «Евгений Онегин» (далее – ЕО), который был сделан тем же Е.Г. Эткиндром. В этой главе 42 строфы, а на XXI строфу («Онегин руку замахнул...») приходится наиболее драматический фрагмент повествования. 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 5-й главы завершается лишь в начале 6-й главы – три первых строфы 6-й главы завешают начатый в 5-й главе рассказ об именинах Татьяны Лариной; следовательно, для поиска середины (симметрии) делить пополам следует число 45 (число строф), а не число 42 ($42 = 2 \times 21$). Во-вторых, первое издание 5-й 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 5-й главы, со-творил (по нашему разумению) поэтическое чудо – он сохранил гармо-нически завершенное единство сюжетного ритма. Более того (и это особенно важно), в полном тексте романа гармоническое совершенство 5-й главы оказалось безупречным как в эмоционально-смысловом, так и в сюжетно-логическом аспектах. Действительно, важнейший центр 5-й главы (контрапункт) расположен в XVII строфе («Но что подумала Татьяна...»), а число «17» входит в гармонический ряд Фибоначчи R_{1+5} (см. ниже) с исходными элементами «1» и «5». Ряд Фибоначчи (1–5–6–11–17–28–45–...) напрямую отвечает принципу сюжетного ритма³³ 5-й, центральной главы ЕО. Таким образом, «симметризм Пушкина» и как принцип композиционной организации поэтического текста, и как аналитический прием исследовательской мысли должен быть заново осмы-слен, тщательнейшим образом изучен и заменен принципом компози-ционно-гармонического развития повествования.

Вернемся теперь к рядам Фибоначчи и покажем, как и зачем они используются в математико-гармоническом стиховедении.

Построить ряд Фибоначчи можно на базе двух любых целых чи-сел. В табл. 4 приведены первые 14 рядов Фибоначчи (мы ограничи-лись двенадцатью элементами в каждом из рядов Фибоначчи). Эти ря-ды мы будем именовать «простыми», поскольку в их основании лежат числа, меньшие «10». Каждый ряд имеет свое обозначение: например, R_{2+5} – это ряд, построенный на паре начальных чисел (2, 5).

Тройки чисел рядов Фибоначчи могут использоваться для анализа потенциальной гармоничности разных строф русского стиха – это одно из наиболее простых и понятных их применений в стиховедении. Стро-фико-гармонический потенциал может выступать как еще один пара-метр в системном описании строфического репертуара русской поэзии.

Строфико-гармонический потенциал определяется по формуле (1); при этом величина S слогового объема строфы известна, а величины T и B находятся по табл. 4. Так, для Онегинской строфы Пушкина общий объем строфы $S = 118$ слогов и, согласно числам ряда Фибоначчи R_{1+5} , соотношение между числом ударных ($T = 45$) и безударных ($B = 74$) слогов определяет *наибольшую* для тройки чисел (45–73–118) величи-ну $\tau = 15,0$. Это и есть значение строфико-гармонического потенциала Онегинской строфы, который может быть сопоставлен не только с те-ми же значениями для других строф, но и с реальными средними зна-

³³ Подробнее см.: Гринбаум 2006: 91–94.

Простые ряды Фибоначчи

№ п/п	Ряд	Начальные члены ряда		Шаг итерации ($k = 1 \dots 10$)									
				1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	R_{1+1}	1	1	2	3	5	8	13	21	34	55	89	144
2	R_{1+3}	1	3	4	7	11	18	29	47	76	123	199	322
3	R_{1+4}	1	4	5	9	14	23	37	60	97	157	254	411
4	R_{1+5}	1	5	6	11	17	28	45	73	118	191	309	500
5	R_{1+6}	1	6	7	13	20	33	53	86	139	225	364	589
6	R_{1+7}	1	7	8	15	23	38	61	99	160	259	419	678
7	R_{1+8}	1	8	9	17	26	43	69	112	181	293	474	767
8	R_{1+9}	1	9	10	19	29	48	77	125	202	327	529	856
9	R_{2+5}	2	5	7	12	19	31	50	81	131	212	343	555
10	R_{2+7}	2	7	9	16	25	41	66	107	173	280	453	733
11	R_{2+9}	2	9	11	20	31	51	82	133	215	348	563	911
12	R_{3+7}	3	7	10	17	27	44	71	115	186	301	487	788
13	R_{3+8}	3	8	11	19	30	49	79	128	207	335	542	877
14	R_{4+9}	4	9	13	22	35	57	92	149	241	390	631	1021

чениями в произведениях разных поэтов. Речь об этом пойдет ниже в разд. 6.

Слоговый объем строфы в русском классическом стихе весьма и весьма разнообразен, но велико и число троек натуральных чисел (см. табл. 4), удовлетворяющих «золотой» пропорции ритма³⁴. Этот факт открывает дорогу исследованиям гармонии строфического ритма не только для крупных строфических форм (той же Онегинской строфы), но и всех остальных строфических форм классических³⁵ стихотворных размеров – 2-, 4-, 5-, 6-стиший, октав и т. д. Так, тройка чисел (13–21–

³⁴ По нашим подсчетам, число «золотых» троек только в наиболее значимом при изучении строфического ритма интервале натуральных чисел от нуля до 200 превышает пятьдесят.

³⁵ К классическим (пушкинским) мы относим стихи без дактилических клаузул (окончаний): «Пушкин употреблял дактилические окончания... только в произведениях, написанных в духе народной поэзии» (Холшевников 1996: 48).

34) соответствует 4-стишиям 4-стопного ямба³⁶ (ряд Фибоначчи R_{1+1}); строфам того же объема (4-стишиям) 5-стопного и 6-стопного ямба отвечают тройки (16–26–42) и (19–31–50) рядов $R_{2+4} = 2 \times R_{1+2}$ и R_{2+5} соответственно, а 5-стишиям 4-стопного ямба со схемой рифмовки *AbAbb* – тройка чисел (17–26–43) ряда R_{1+8} .

«Золотые» тройки чисел являются, таким образом, элементами *рядов* Фибоначчи, а сам принцип «золотого сечения» и есть, по нашему мнению, тот «ключ» («принцип конструкции»), который, по словам Ю.Н. Тынянова, «устанавливает те или иные связи внутри этих конструктивных *рядов*». Кажущаяся неестественной простота этого «золотого» принципа гармонии строфического ритма была словно бы загодя объяснена им следующим образом: «бесконечно разнообразное слияние конструктивного принципа с материалом... совершается в массе разнообразных форм, но неминуем для каждого литературного течения час исторической генерализации, приведения к простому и несложному» (Тынянов 1977: 25, 261, 269).

5. Ударения и полуударения в русских стихах

Пришло время обсудить два весьма важных вопроса, первый из которых звучит так: что такое «ударение» и каким оно предстает в практике стиховедческих исследований, использующих математические методы анализа ритма. Второй вопрос связан с правилами расстановки ударений и моделями ударности слогов при изучении русских стихов.

Любой анализ ритмики русского стиха начинается с выявления в конкретном тексте ударных и безударных слогов. Но этот самый, казалось бы, простой вопрос (мы все читаем стихи и при этом без особых затруднений выделяем голосом ударные слоги) относится к той категории проблем, которые не нашли в работах стиховедов должного решения.

В фонетике русского языка под ударением понимается контрастно-интенсивное выделение голосом одного из гласных звуков *слова* при его произнесении; тот гласный, интенсивность звучания которого значительно превышает другие гласные (если слово не односложное), и называется ударным³⁷. Соответственно, другие гласные звуки слова

³⁶ С равным числом мужских и женских окончаний в строфе.

³⁷ Проблема в целом много более сложная, но мы вполне осознанно ее упрощаем, хотя и не доводим изложение этого вопроса до того примитивного уров-

произносятся слабее и признаются безударными. Словесное ударение выявляется при изолированном произнесении слова (в «языке»), и потому бинарная модель ударности слогов (ударный – безударный слоги) в абсолютном большинстве случаев соответствует тем звуковым явлениям, которые наблюдаются в «языке».

Но та же бинарная модель ударности слогов перенесена сторонниками традиционного и структурного стиховедения на стихотворный текст, который по природе своей есть лишь форма фиксации *речевой деятельности*. Здесь контраст между интенсивностью произнесения гласных вовсе не столь очевиден и однозначен, как при сепаратном, «языковом» произнесении отдельных слов. Этот факт и порождает проблему полуударений.

Несоответствие бинарной модели ритма тем явлениям, которые имеют место при *живом* прочтении стиха, обсуждалось еще с начала 20-х годов XX в. в работах А. Белого, В.М. Жирмунского, Б.В. Томашевского, В.В. Набокова, В.Е. Холшевникова, Л.И. Тимофеева, Б.П. Гончарова и др. Вот, например, мнение В.М. Жирмунского: «искусственное сведение всех акцентных отношений к простейшей формуле (по аналогии с античной: долгий – краткий слоги)... является *основным недостатком* учений о стихе» (Жирмунский, 1975: 143). Однако до сегодняшнего дня именно бинарная модель остается единственной, на которую опираются все традиционные и структуралистские стиховедческие исследования.

Чтобы лучше представить себе всю глубину проблемы, скажу, что понятия ударения в двух разделах науки о стихе – ритмике стиха и мелодике стиха – разные, а главной причиной такого положения дел как раз и является утвердившаяся в современном стиховедении простейшая (бинарная) шкала акцентной силы слогов (в ритмике) в противовес непрерывному интонационному контуру интенсивности речевого сигнала в исследованиях по звуковой организации стихотворной речи. Вспомним в этой связи и позицию Б.В. Томашевского, который считал, что «в ритме стиха приходится учитывать три количественных *отношения* звучания: энергию звучания, высоту основного тона и длительность (Томашевский 1929: 13). От этой позиции к сегодняшнему дню осталась только ее первая часть – энергия звучания, да и то в виде оппозиции «ударный слог – безударный слог». Поэтому, если для некоторой строки сти-

на, на котором остановились и утвердились представители структуральной поэтики.

хотворного текста совместить график интонационного контура с «профилем ударности», то окажется, что они разнятся настолько, что даже методы оцифровки и градации сигналов (преобразования непрерывного сигнала в дискретный) окажутся тут бессильными. Не говоря уже о том, что интонационный контур *одной строки* стиха в общем случае вовсе не может характеризовать звучащую форму реальной поэтической мысли. Изучение стиха и в этом плане следует переориентировать, как минимум, на *строфу*: «строфа есть высшее стиховое единство, осуществляемое средствами организации в ритмические группы звучащего (ритмико-интонационного) материала речи» (Томашевский 1990: 291).

Расстановка ударений в одном и том же стихотворном тексте у разных исследователей никогда не была одинаковой. Ярким тому примером служат данные по Онегинской строфе Пушкина, полученные пятью крупными учеными-стиховедом, – они разнятся и по распределению основных ритмических форм 4-стопного ямба, и по средней ударности этой строфы. Так, средняя ударность (тонический объем) строфы по данным А. Белого равна 46,10 ударных слогов, Г. Шенгели – 44,52; Б.В. Томашевского – 44,41; К.Ф. Тарановского – 44,44; В.В. Набокова – 44,51. Заметим, что эти данные не учитывают сверхсхемных ударений: если их учитывать, то по результатам исследования Б.В. Томашевского тонический объем строфы увеличивается с 44,41 до 45,53 ударных слогов (для других исследователей таких данных нет). Для сравнения: по нашим данным значение этого параметра (с учетом сверхсхемных ударений) равно 45,14.

В этом вопросе важно помнить о том, что данные Г.А. Шенгели, по мнению А. Белого, несколько занижены³⁸, и о том, что не менее важными оказываются те ремарки (а иногда и крупные фрагменты текста) самих стиховедов, которые поясняют принятые ими правила расстановки ударений. Так, например, Б.В. Томашевский отмечал, что «некоторая часть ударений, учитанных мною, может показаться иногда фиктивной» и что «многие склонны будут видеть пиррихий там, где я вижу чистый³⁹ ямб» (Томашевский 1929: 96); А. Белый писал: «Усилите ин-

³⁸ «Когда я смотрю на статистические таблицы Шенгели... должен сказать, что в его статистике всюду увеличены суммы неударных <слов>» (Белый 1929: 79).

³⁹ Чистый ямб – схема, в которой все четные слоги ударны («В дверях Эдема ангел нежный»); пиррихий – четный слог ямбической строки, на который не падает ударение (например, безударный шестой слог в строке «Главой поникшею сиял») образует длинный безударный интервал, равный трем слогам).

тонационный лад, и вы любой ямб прочтете амфибрахием, ослабляя на одних слогах ударность и усиливая на других...» (Белый 1910: 39); В. Брюсов при анализе стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье...» указывал, что «на 24 стиха только 4 содержат все 4 икта, причем некоторые из них могут быть все же прочитаны с пиррихием („И вот опять явилась ты...“»)» (Брюсов 1975: 76); В.В. Набоков в своей работе «Заметки о просодии» посчитал необходимым привести полный перечень односложных русских слов, которые создадут для стиховедов проблему полуударений (по терминологии автора – *полускадов*), и пояснить, что «подсчитывая модуляции в „Евгении Онегине“, я не принимал во внимание ни один из полускадов⁴⁰» (Набоков 1998: 784).

Сближению двух направлений в стиховедении (ритмики и мелодики) могло бы способствовать использование более дробных моделей ударности слогов. Такие модели становились предметом обсуждения, например, в работах А. Белого и В.М. Жирмунского. В середине 60-х годов прошлого столетия В.М. Жирмунский изучал стихи В. Маяковского, используя четырехуровневую модель (0–1–2–3) акцентной выделенности слогов. Напомню, что он еще в 20-х годах рассматривал проблему деления слогов на две отчетливо противоположные группы (ударные и безударные слоги) как *не соответствующую* ритмической сложности реального звучания стиха. По мысли ученого, необходимо ввести промежуточные ступени, отвечающие реалиям произносительной силы стихотворного текста, – для полуударений ввести градацию $\frac{1}{2}$, т. е. использовать тернарную модель ударности (0 – $\frac{1}{2}$ – 1), или внедрить в практику стиховедческих исследований градацию (0 – $\frac{1}{4}$ – $\frac{1}{2}$ – $\frac{3}{4}$ – 1), т. е. пятиуровневую модель ударности слогов, что позволило бы значительно точнее исследовать ритмику русского стиха (Жирмунский 1975: 113–115).

Для иллюстрации своих взглядов В.М. Жирмунский использовал пример, демонстрирующий разную силу ударения на слове «их» в строке «В заветную их цитадель» (Жирмунский 1975: 59). «Взятая вне стихового единства, как отрывок *прозаической* речи, – писал В.М. Жирмунский, – эта фраза имеет два сильных ударения на втором и восьмом слоге, и одно, значительно более слабое, на пятом (*их*). Поставленная в связь амфибрахических стихов, она становится стихом амфибрахия... ударение на слове *их* становится более тяжелым⁴¹».

⁴⁰ Полускады, по терминологии В.В. Набокова, есть не что иное как «полуударения».

⁴¹ Ударные гласные выделены подчеркиванием.

Как ныне сбирается вещий Олег...
В заветную их цитадель...»

Но для ямбического стиха та же строка теряет ударение на слове «их» (строки из стихотворения Тютчева «А.Ф. Гильфердингу»):

В академические стены,
В заветную их цитадель...

Приведя в общей сложности более *четырехсот* примеров, В.М. Жирмунский пришел к выводу о том, что «только от общей ритмической инерции стихотворения зависит его ритмическая интерпретация – в одном случае как амфибрахия со слегка ослабленным ударением на слове „их“, в другом – как 4-стопного ямба с пропуском ударений» на второй и третьей стопе (Жирмунский 1975: 60). И далее: «В двудольных размерах все эти слова <двусложные метрические слова, включая притяжательные местоимения *моя, мои, моих, наши, ее* и многие другие> употребляются только таким образом, чтобы словесное ударение совпадало с ударением метрическим. При этом такое ударение в стихе будет *замтно более слабым*, чем соседние: термин „полуударение“ можно распространить и на эту группу. Ср. в начале „Евгения Онегина“: „*Когда* не в шутку занемог“, „*Его* пример другим наука“, „*Ему* подушки поправлять“... Для ритма стихотворения... эти ослабления метрических ударений могут быть очень существенны» (Жирмунский 1975: 103–104)⁴².

Тем не менее, бинарная модель ударности слогов, в которой, напомним, нет места полуударениям, остается единственной – практически во всех исследованиях ритмики русского стиха. Причина, на наш взгляд, весьма проста: принцип симметрии не допускает иного взгляда на эту проблему, а использование статистических и, тем более, вероятностных методов и моделей лишь усиливает неприятие более сложных шкал градации ударных слогов⁴³.

⁴² Курсив В.М. Жирмунского.

⁴³ Дополнительный вес нашей позиции придает следующий факт. Никакая сколько-нибудь решительная критика не коснулась работы М.Л. Гаспарова «Современный русский стих», написанной в 1974 г. Хотя в одном случае критика просто необходима. Вот слова самого М.Л. Гаспарова: «С арифметикой у меня так и не наладились отношения... В таблицах сумма по столбцам и сумма по строкам никак не хотели сходиться; какими хитростями я их одолевал – не буду об этом рассказывать. Доверительные интервалы надежности результатов я (как и мои предшественники и сверстники) подсчитывал очень редко, здесь

Теперь остановимся на вопросе о том, как были введены правила, с легкой руки Дж. Бейли названные «русским методом», назначение которых – унификация процесса расстановки ударений в русском стихе.

Наиболее известным и применимым в современной практике является свод правил, разработанный М.Л. Гаспаровым и Т.В. Скулачевым (Гаспаров, Скулачева 1993: 32). Этот свод правил опирается на весьма распространенное представление о метрических типах слогов, а именно на понятие об обязательно / преимущественно / произвольно ударных / безударных слогах. Вторым основанием для формального представления правил расстановки ударений послужила концепция В.М. Жирмунского, который выделял в стихе три группы слов: 1) безусловно ударные, 2) безусловно безударные и 3) двойственные. В первую группу вошли слова с «полным вещественным значением», т. е. существительные, прилагательные, глаголы (кроме вспомогательных), наречия (кроме местоименных). Во вторую группу попали односложные предлоги и союзы, а также несамостоятельные частицы «же», «ли», «бы». К третьей группе отнесены местоимения, местоименные наречия и союзы, односложные числительные, вспомогательные глаголы и междометия.

Те же три группы выделял и Б.В. Томашевский: «Есть ударения сильные, несомненные. Есть ударения слабые, но столь же несомненные. Но есть класс слов, на которых возможно, без ущерба для смысла, поставить ударение, но так же возможно и избежать его. Относительно этих слов *трудно установить общее правило...*» И еще: «Ударения в словах различно оцениваются, и эти оценки *необходимо субъективны*» (Томашевский 1929: 95)⁴⁴.

Итак, правила тонирования и атонирования слов в русском стихе «вырабатывались независимо друг от друга в разное время „ритмическим кружком“ А. Белого, В.М. Жирмунским, группой А.Н. Колмогорова и едва ли не каждым стиховедом в его *личной* практике, *но очень*

потомки еще сделают охлаждающие оговорки к нашим открытиям. Впрочем, таблицы с цифрами мало кто читает: в моей книге „Современный русский стих“, 1974, с. 337, *неправильно* суммированы подсчеты по тактовике Блока и поэтому *неправильны все выводы из них*, но за 25 лет никто этого не заметил» (Гаспаров 2000а: 315, 316).

⁴⁴ В контексте размышлений об относительной силе ударений, В.М. Жирмунский писал об опыте изучения ритмики западноевропейских поэтических текстов и указывал, что Ф. Саран, известный исследователь немецкого стиха, различал девять (!) различных ступеней ударности, а М. Граммон при изучении ритмики французского поэтического текста пользовался пятью различными ступенями ударности (Жирмунский 1975: 143–144).

редко формулировались в печати» (Гаспаров, Скулачева 1993: 32). Уже в этой фразе заключено признание того факта, что каждый из крупных ученых-стиховедов не считал целесообразным задание *списка* формальных правил – именно потому, что оценки ударности слов *необходимо субъективны*.

Мы представили и кратко проанализировали взгляды и мнения многих ученых по той простой причине, что ни в одном из современных учебников⁴⁵ по стиховедению проблема ударений (и полуударений) фактически не обсуждается.

Нет необходимости обсуждать здесь сам список правил «русского метода»⁴⁶, но следует помнить, что, во-первых, число пунктов и подпунктов в нем достигает чуть ли не двадцати, и, во-вторых, что само использование этих правил явно противоречит мнению Б.В. Томашевского по вопросу об «эстетическом темпе» чтения стиха. Цитирую: «Художественная речь, особенно речь стиховая, ритмическая, обладает своим, присущим ей эстетическим темпом. Ускоряя или замедляя ее – мы разрушаем эстетический принцип ее построения, снимаем „конструктивный“ принцип... Замедляя чтение, мы как бы переакцентируем (в смысловом, логическом плане) речь, разбивая ее на более мелкие фразы (ибо поневоле отягощаем ее остановками, логическими ударениями, смысловыми каденциями). *Смыслы начинают копошиться там, где их не было*, каждое слово начинает выскакивать из контекста, вырабатывая себе какую-то суррогатную фразовую среду... Я принимаю медленное чтение для наблюдения грамматических форм, орфографии и т. п., но *протестую* против медленного чтения как средства понимания произведения, обнаружения его смысла... Гипертрофия внимания – это *бедствие в научном изучении...*» (Томашевский 1990: 67, 68, 70).

И вот, как результат возведения в абсолют принципа симметрии, как яркий пример совокупного множества отступлений структуралистов от гармонической природы поэзии – начальный фрагмент рассуждений М.Л. Гаспарова о ритмике 6-стопного ямба Пушкина: «в стихотворении Пушкина „Осень“ картина действительного мира в начальной строфе выдержана в четком старом симметрическом ритме (Гаспаров 2000: 144)⁴⁷:

⁴⁵ Например, в тех работах, о которых мы говорили выше.

⁴⁶ Фактически это метод так называемой «скандовки», или чтения по слогам, который используется при обучении детей.

⁴⁷ Речь идет о стихотворении «Осень» (1833). Ударные гласные выделены М.Л. Гаспаровым и отмечены у нас подчеркиванием.

- 1 Октябрь уж наступил – уж роща отряхает
- 2 Последние листы с нагих своих ветвей;
- 3 Дохнул осенний хлад – дорога промерзает.
- 4 Журча, еще бежит за мельницу ручей,
- 5 Но пруд уже застыл: сосед мой поспешает
- 6 В отъезжие поля с охотою своей,
- 7 И страждут озими от бешеной забавы,
- 8 И будит лай собак уснувшие дубравы.

Непреклонная вера М.Л. Гаспарова в идею о симметрии как основе основ ритмики стиха вынуждает автора игнорировать (не ставить) ударения, по крайней мере, в трех совершенно очевидных случаях: в слове «осенний» (строка 3), в слове «озими» (строка 7) и слове «лай» (строка 8). И делать это вопреки собственному своду Правил расстановки ударений, где в пункте 11 значится: «Полнозначные слова ударны в любой позиции» (Гаспаров, Скулачева 1993: 33).

Подводя итоги, постараемся уточнить и еще раз прояснить ответ на вопрос о том, почему все-таки более сложные (в сравнении с бинарной) модели ударности слогов не нашли своего применения в теории и практике изучения ритмики русского стиха. Основные причины здесь следующие: метр для классических стихотворных размеров определяется последовательностью ударных («1») и безударных («0») слогов (хорей – «10», ямб – «01» и т. д.), а, по мысли сторонников структурного стиховедения, ритм как чередование *ударных и безударных слогов* и как *отклонение от метра* не может определяться на основе иных значений, кроме как «нулей» и «единиц». Принцип симметрии и основанные на нем а) постулат о ритмической независимости строк в стихе и б) «профили ударности» стиха требуют всяческой поддержки со стороны бинарной модели ударности, чтобы сохранить чистоту идеи. Понимание же того факта, что «... в реальном стихе *ударность обозначает отношение* и может поэтому иметь целый ряд совершенно различных ступеней» (Жирмунский 1975: 143), игнорируется.

Принципы естественных наук, насильственно внедренные в область гуманитарных исследований, требуют от стиховедов единообразия в выделении счетных единиц текста, что, безусловно, проще осуществить в условиях бинарной модели и при наличии единых правил расстановки ударений. Если на протяжении почти целого столетия других математических концепций не возникало, то со временем такие воззрения на материю стиха стали единственными и доминирующими – это и произошло в русском стиховедении, даже несмотря на то, что такая концеп-

ция никакого отношения к реальному поэтическому тексту не имеет. Природа стиха и все эстетические понятия, связанные с поэтическим текстом (красота, гармония, грация, мера и др.), остались вне концепции сторонников структурного стиховедения. Появление на рубеже XXI в. новой методологии и *практической* методики стиховедческих исследований – гармонического стиховедения, интегрирующего в едином аналитическом процессе эмоционально-смысловое движение поэтической мысли и формальные ритмико-экспрессивные параметры стиха, не только нарушило монопольную практику изучения *ритма как отступления от метра*, но и предложило ряд новых направлений, неисчерпаемых в рамках структурного стиховедения.

Обсуждение различных взглядов на проблему расстановки ударений не снимает, однако, вопроса о том, как в каждом конкретном случае поступать исследователю ритмики русского стиха. Действительно, вопрос этот сложный, он не имеет однозначного ответа – и все же, что делать стиховеду в такой ситуации? Прежде чем дать свой ответ, напомним следующее.

Во-первых, мы уже говорили о призыве А. Белого не только самим читать, но и много раз перечитывать поэтические тексты. Поэтический текст – это эстетически значимый объект восприятия, а 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. 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*. Продолжая эту линию рассуждений, предложенную Б.М. Энгельгардтом, мы считаем, что исследование ритма поэтического текста как «эстетически осознанной нормы» (Томашевский 1929: 312) невозможно вне того круга явлений, который именуется словом «сотворчество».

Теперь, признавая правоту О. Мандельштама («читать стихи – величайшее и труднейшее искусство»⁴⁸) и П.А. Флоренского («великие про-

⁴⁸ См.: Мандельштам, 1987: 216.

изведения поэзии требуют от читателя чрезвычайных усилий и огромного сотворчества»⁴⁹), разясним свое видение проблемы расстановки ударений в русском стихе.

Наша позиция по вопросу расстановки ударений вытекает из воззрений В.М. Жирмунского, но к ним не сводится. Итак: 1) все полнозначные слова скорее полноударны, чем полуударны, а степень ударности таких слов зависит от контекста (в широком его понимании); 2) несамостоятельные частицы (например, «же», «ли», «бы») безударны; 3) ударность других слов зависит от контекста (в широком его понимании) и не может быть формализована ни при каких обстоятельствах⁵⁰.

В заключение раздела напомним слова В.Е. Холшевникова о том, что «каждый читает стихи по своему» и что «своеобразие ритма гораздо легче уловить, чем объяснить, потому что эстетическое восприятие еще более интуитивно, чем творчество» (Холшевников 1991: 147).

Теперь перейдем к обсуждению практических вопросов⁵¹ изучения поэтического текста методами гармонического стиховедения.

6. Гармоническое стиховедение: направления исследований

Принцип «золотого сечения» имеет два основных исследовательских направления:

1) структурно-композиционное (статическое); в рамках этого направления изучается гармоническое соотношение частей в пределах целого;

2) системно-динамическое, связанное с темпоральными (временными) характеристиками процессов формообразования или становления формы целого.

Применительно к науке о стихе каждое из этих двух направлений включает два аспекта: структурно-композиционное направление предполагает: а) изучение строфы как меры гармонии русского стиха и б) анализ структурно-композиционной гармонии поэтического текста. Для

⁴⁹ См.: Флоренский 1973: 62.

⁵⁰ Мы не можем отнести к безусловно безударным односложные предлоги и союзы, как то рекомендовал В.М. Жирмунский. Вот пример: предлог «без» в словосочетании «без толку» или «без толку», или тот же предлог в строке Пушкина «Постой, стой!.. Ты выпил!... без меня?» (драма Пушкина «Мопарт и Сальери»).

⁵¹ И связанных с ними новых теоретических конструктивов.

второго (системно-динамического) направления исследований выделяются такие аспекты, как: а) изучение темпоральной ритмико-смысловой гармонии текста и б) анализ суггестивных свойств поэтического текста.

6.1. Строфа как мера гармонии русского стиха

Разговор о строфах начнем с высказывания Н. Гумилева: «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). Если к этим словам добавить слова М. Кузмина о том, что «творения писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники» (Кузмин 1988: 97), то станет более прозрачным тот круг вопросов, которые нам сейчас предстоит рассмотреть.

Вспомним, что 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»⁵² 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) объемом⁵³, а «многообразие» – вариативностью 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, это – форма ограниченного и периодически возобновляемого системно-структур-

⁵² См.: Шестаков 1973: 150–158.

⁵³ 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).

ного 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 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).

Строфа как форма текста 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 *aBaaB*-рифмой; 4-стишия неравно-стопного 6464-ямба с парной *мж*-рифмой). Такими стихотворениями являются, например, три произведения Пушкина «Там у леска, за ближнею долиной...», «П.А. Осиповой» и «На холмах Грузии...» соответственно. 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 несопадение в дыхании и в сокращениях сердечной мышцы. Несоответствие в системе рифмовки – несопадение мозговых функций» (Бродский 1999: 104).

Все сказанное не может не навести нас на мысль о том, что изучение строфы как меры гармонии стиха может и должно вестись в двух вариантах: холистическом (строфа как целое) и структурно-динамическом (строфа как последовательность строк, каждая из которых обладает своим размером и каталектикой). Таким образом, нами выделяются два теоретико-гармонических параметра строфы:

- а) холистический ритмико-гармонический потенциал строфы τ^C ;
- б) динамический ритмико-гармонический потенциал строфы τ^D ;

О параметре τ^C мы фактически уже вели речь в разд. 4, обсуждая ряды Фибоначчи и их применимость к оценке строфико-гармоническо-

го потенциала. Напомню, что величина τ^C определяется по формуле (1) и что на основе этого параметра может быть построена классификация всех строф русского стиха по значениям их ритмической гармонии. Идея такого рода действий опирается на тот факт, что для любого числа слогов S (слоговой объем строфы) существуют такие значения чисел B и T ($S = B + T$; для русского стиха $B \leq T$), при которых разность между двумя отношениями S / B и B / T минимальна; согласно формуле (1) при тех же значениях B и T величина τ^C максимальна. Небольшой фрагмент классификации строф по величинам их ритмико-гармонического потенциала приведен в левой части табл. 5. Для большей наглядности вычисления величин τ^C проводились в предположении о целочисленных значениях параметров S , B и T , а значения τ^C , τ^C_ϕ и T_{CP} в табл. 5 приведены с точностью до одного знака после запятой.

Даже сами по себе величины τ^C для разных строф крайне любопытны (табл. 5), а в ряде случаев они представляют для стиховедения несомненный интерес. Например, давно замечено, что Пушкин «мучился с хореем». Вот слова В. Чудовского, которые до сих пор никто не

Таблица 5

Ритмико-гармонический потенциал строф в русском стихе

Теоретические данные			Фактические данные		
Тройка чисел Фибоначчи	Строфа	τ^C	τ^C_ϕ	Поэт	Тройка чисел $T_{CP}-B_{CP}-S$
13–21–34	4-стишие 4-стопного ямба с парной <i>мж</i> -рифмой	23,8	3,6	Пушкин*	12,9–21,1–34
			1,7	Лермонтов	12,8–21,2–34
			0,6	Фет	12,5–21,5–34
45–73–118	Онегинская строфа	15,0	6,7	Пушкин*	44,9–73,1–118
			3,3	Лермонтов*	45,4–72,6–118
			1,4	Баратынский*	44,3–73,7–118
12–18–30 = 6 × (2–3–5)	4-стишие 4-стопного хорea с парной <i>мж</i> -рифмой	0,5	0,5	Пушкин	12,0–18,0–30,0
			4,7	Некрасов	11,4–18,6–30
			0,6	Блок	11,9–18,1–30
22–35–57	Бородинская строфа	2,3	0,9	Лермонтов*	21,9–35,1–57
			0,5	Сологуб*	22,1–34,9–57

опроверг, да и не опровергал: «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 хорей, его специфическая выразительность была найдена, но ценою страшного сужения – я бы сказал: унижения – его поэтического кругозора... Всякая „высшая“ и более общая поэзия отошла окончательно к ямбу. Хорей должен был довольствоваться более низкими предметами и дошел до той неизысканности тона, какою отличен „Вурдалак“, „Бонапарт и черногорцы“, „Пир Петра Великого“» (Чудовский 1917: 58–59).

Если теперь обратиться к табл. 5, то «неизысканность тона» хореических стихов Пушкина с математико-гармонических позиций может быть объяснена тем фактором, что 4-стишия 4-стопного хорей с парной *мж*-рифмовкой потенциально негармоничны. Действительно, силлабический объем S такой строфы (для наиболее массовой парной рифмовки) равен 30 слога, но числа 30 нет среди чисел, входящих в простейшие ряды Фибоначчи (см. табл. 4). Наиболее приемлемый в ритмико-гармоническом отношении вариант представляет нам тройка целых чисел (12–18–30) или $6 \times (2-3-5)$, имеющая теоретический уровень $\tau^C = 0,5$. Для 4-стиший 4-стопного ямба (тройка 13–21–34) уровень РГТ почти в 50 раз выше – $\tau^C = 23,8$. В этом плане весьма показательны сравнение объемов одиночных 4-строчных поэтических текстов Пушкина, написанных 4-стопным ямбом и 4-стопным хореем: если ямбом Пушкин написал 75 одиночных 4-стихий (380 строк), то хореем – в 4,5 раза меньше (17 текстов, 81 строка).

Степень реализации поэтами гармонического потенциала разных строф – еще одно интересное исследовательское занятие для стиховедов. В правой части табл. 5 мы для примера поместили фактические данные по величинам τ^C_{ϕ} для некоторых русских поэтов. При вычислении величин τ^C_{ϕ} были использованы наши данные (они в табл. 5 отмечены символом «*»), а также известные подсчеты К.Ф. Тарановского, Б.В. Томашевского, М.Л. Гаспарова и других исследователей русского стиха. Наши данные вычислялись по средним значениям T_{CP} для каждой строфы Пушкина, Лермонтова и других поэтов, затем по формуле (1) определялись значения τ^C_{ϕ} по каждой конкретной строфе этих поэтов и лишь потом – средние величины τ^C_{ϕ} по совокупности всех строф определенного вида. Данные из других источников не фиксируют величины T_{CP} для каждой строфы, они позволяют вычислять T_{CP}

(или пользоваться уже известными значениями T_{CP}) без детализации их значений по каждой строфе, а затем определять средние значения τ_{Φ}^C .

Внимательный взгляд на числа из табл. 5 позволяет выявить любопытный факт, а именно, что в двух случаях величина τ_{Φ}^C больше своего теоретического значения τ^C . Подчеркнем, что оба случая относятся к варианту расчета величин T_{CP} на основе исходных данных, взятых из внешних (!) источников. И этот факт – тема для отдельного разговора, ибо вновь становится очевидным: усредненные данные, основанные на известной стиховедческой статистике и полученные, главным образом, при ручном подсчете ударных слогов, нуждаются в детальной перепроверке с использованием современных программных средств вычислительной техники.

6.2. Гармоническая конструкция сонета

В рамках структурно-композиционного направления исследований особое место занимает сонет, 700-летняя стабильность формы которого не имеет, пожалуй, аналогов среди любых других поэтических конструкций. В теории стиха сонет – наиболее яркий представитель так называемых «твердых» форм стиха, а принадлежность любого реального поэтического текста к этому виду стихотворной формы строго регламентируется сводом правил, практически неизменным с XIV в. (!) Сразу отмечу, что в сонете (по крайней мере – русском сонете) обнаруживается еще один вариант «золотого сечения», а именно структурно-тонический вариант гармонического соотношения частей в пределах целого (т. е. частей сонета во всем сонете как целостной организации поэтической формы). Величина структурно-тонической гармонии τ^T сонета определяется по значениям тонических объемов (сумме ударных слогов) в катренах, в терцетах и во всем сонете и рассчитывается по уже известной формуле (1).

Скажем несколько слов о самом сонете и его уникальной стиховой архитектонике, поскольку гармоническая организация сонета неразрывно связана с лирико-философской природой этого особого вида поэтического творчества. Среди текстов, обладающих жесткой структурой, сонет занимает исключительное место благодаря ярко выраженному диалектическому единству формы и содержания. Форма сонета как «форма содержания»⁵⁴ задана двумя своими параметрами: объемом (14 строк) и структурой – трехчастной по сути (идеологически) и четырехэлемент-

⁵⁴ См.: Бехер 1981: 408.

ной формально (строфически). Идея в сонете диалектична и потому триедина: первый катрен – теза-утверждение, второй катрен – антитеза-отрицание, а два заключительных стиха (два терцета)⁵⁵ – синтез. Таким образом, в структуре сонета реализован знаменитый закон «отрицания отрицания», утвердившийся в этой форме поэтического творчества задолго до появления гегелевской диалектики.

Сонет как строгая и лаконичная форма стихосложения впервые появился в Италии в 30-е годы XIII в. (первый сонет принадлежит перу Джакомо да Лантини), а сто лет спустя другой итальянец, Антонио да Темпо, сформулировал все основные правила написания канонического сонета⁵⁶. Впоследствии эти правила неоднократно уточнялись, но чаще всего – в сторону их ужесточения. Основными признаками, позволяющими отнести сонет к его классическому варианту, являются: а) стабильный объем (14 строк); б) четкое членение на четыре строфы; в) строгая повторяемость рифм и устойчивая система рифмовки (охватная или перекрестная в катренах и более разнообразная – в терцетах); г) постоянный размер (например, 5-стопный или 6-стопный ямб в русской и немецкой поэзии, александрийский стих – во французском сонете); д) регулярная смена мужских и женских рифм (в первую очередь – в катренах); е) отсутствие в тексте сонета двух одинаковых полнозначных слов. Канонический вариант сонета расширяет этот перечень требований, предполагая обязательность диалектического единства тезы, антитезы и синтеза в развитии лирико-философской темы сонета.

Строфический тип классического сонета определяется его структурной схемой – итальянский и французский типы, отличаясь друг от друга рифмическими цепями, имеют одинаковую структурную схему (4 + 4 + 3 + 3), тогда как английский (шекспировский) тип сонета строится по схеме (4 + 4 + 4 + 2). Дериватами классической формы выступают опрокинутый сонет, структурная схема которого (3 + 3 + 4 + 4), безголовый сонет (4 + 3 + 3), половинный сонет (4 + 3) или (3 + 4) и др. Жанр сонета тематически весьма и весьма разнообразен – это не только философские размышления, элегические медитации или признания

⁵⁵ В русской поэзии наиболее распространенным является классический тип сонета, структура которого представима схемой (4 + 4 + 3 + 3). – См., напр.: Шерр 1996: 321.

⁵⁶ Первым правила написания сонета применительно к русскому стихосложению опубликовал в 1735 г. В.К. Тредиаковский, которому принадлежит и первый русский сонет. – См., напр.: Бердников 1997: 35.

в любви и дружбе, но и пейзажная и портретная живопись, бытовые зарисовки, гражданские лозунги, юмор и сатира и т. д.

Сонетное искусство следует признать в некотором отношении элитарным; оно, в отличие, например, от легкого, изящного и гениального в своей простоте стиха пушкинского романа «Евгений Онегин», нередко требует особого поэтико-философского склада ума не только от своих создателей, но и от читателей сонета. Известно, что сонетный репертуар Лермонтова, Некрасова и даже Тютчева, одного из ярких представителей русской философской поэзии⁵⁷, весьма незначителен, а А. Белый сонеты не писал вовсе. Долгое время сторонился этой жесткой поэтической формы Пушкин, возможно считая ее, как и романтик Дж. Байрон, педантичной и скучной. Однако в 1830 г. Пушкин написал и опубликовал три сонета⁵⁸, о которых Н.В. Гоголь сказал, что «ни один итальянский поэт не отделявал так сонетов своих, как обрабатывал он... Какая точность во всяком слове! Как все округлено, окончено и замкнуто!»⁵⁹ Другой романтик, Шарль Бодлер, весьма эмоционально высказался в адрес одного из критиков сонетного искусства: «Какой глупец способен так легкомысленно отозваться о сонете и не видеть его пифагорийской красоты!»

Архитектоника сонета, включающая такие элементы, как симметрия, пропорциональность и гармония, давно уже привлекала внимание исследователей в попытке дать объяснение многовековой устойчивости этой канонической формы. Одно из наиболее известных толкований структурной гармонии сонета связывает его структуру с «золотым сечением» (Л.П. Гроссман, О.И. Федотов и др.). Рассматривая «геометрию» сонета, т. е. величины отношений между числом строк в катренах, в терцетах и во всем сонете (8–6–14), исследователи обратили внимание на то, что «хотя здесь и существует разнорядность, это геометрическое сравнение по сути своей верно, ибо оно доказывает, что в каждом гармоническом творении существует членение, „сечение“, и что из этого вытекает определенная пропорциональность, являющаяся закономерностью, которая характеризует гармоническое» (Гроссман 1928: 342).

⁵⁷ См.: Маймин 1976: 143.

⁵⁸ Три своих сонета Пушкин опубликовал в 1830 и в 1831 гг. Другие тексты Пушкина, которые по тем или иным основаниям могут быть отнесены к сонетным текстам, представлены в монографии Е.В. Хворостьяновой в разделе «„Русские сонеты“ Пушкина» (Хворостьянова 2008: 174–197).

⁵⁹ Цит. по: Русская критика о Пушкине 1998: 38, 39.

При этом «разнобой», по мнению ученых, определяется тем фактом, что «правильное», т. е. наиболее близкое к «золотому сечению» соотношение строчных объемов частей целого и всего целого должно было бы определяться не тройкой чисел (8–6–14), а тройкой (8–5–13) ряда Фибоначчи R_{1+1} . «Но ведь искусство, – разъясня эту точку зрения, писал О.И. Федотов, – тем и отличается от геометрии, что его пропорции отклоняются от абсолютной правильности микроскопическим, почти не различимым на глаз „чуть-чуть“»⁶⁰.

Применительно к сонету весьма важным является величина этого «чуть-чуть». На первый взгляд, она действительно мала (одна «лишняя» строка в терцетах), но при более тщательном рассмотрении оказывается весьма и весьма значительной ($\Delta_{3C} > 0,4$ – эта величина определяет уровень τ , который в пять раз меньше порогового $\tau = 1$, для которого $\Delta_{3C} = 0,087$). Данный факт уже сам по себе не позволяет говорить о «золотой» структуре сонета, если величины соотношений между его частями вычислять как отношения между суммарными числами строк в катренах («большее» равно 8 строкам), в терцетах («меньшее» равно 6 строкам) и во всем сонете («целое» равно 14 строкам). Причина здесь кроется в самой природе «золотого сечения», которое, повторим еще раз, есть по определению равенство двух отношений, а именно равенство отношений большей части целого к его меньшей части и целого к его большей части.

Будучи непосредственно связанной с диалектической природой сонета, пропорция «золотого сечения» в классическом сонете обнаруживается в соотношении тонических объемов катренов, терцетов и всего сонета в целом. Такое структурно-тоническое «золотое сечение» означает, что гармоническое начало сонета проявляется в нем динамически и что только последнее слово сонета как заключительный музыкальный аккорд («Сонет – это своего рода поэтическая fuga» – Теофиль Готье⁶¹) или как последний мазок кисти художника формирует целое, построенное по законам красоты. «Сонет – отражение некоего целого... закономерность жизни, в котором может найти выражение лишь мысль, развивающаяся по законам красоты» (Бехер 1981: 419, 422). Еще раз подчеркнем, что по сравнению, например, с Онегинской строфой в сонете обнаруживается еще один и иной по своей природе вид «золотого се-

⁶⁰ См.: Сонет серебряного века 1990: 5.

⁶¹ Из работы Теофиля Готье «Этюд о „Цветях зла“». – Цит. по: Бехер 1981: 422. Ср.: «Читатель „Кошек“ Бодлера наслаждается строфами сонета, как музыкой...» (Якобсон 1987: 92).

чения», основанный не на соотношении ударных и безударных слогов в строфе (композиционно-ритмический вариант гармонии), а на соотношении тонических объемов двух идеологически разных частей сонета (структурно-тонический вариант).

Теоретики сонета, а еще в большей степени сами поэты оставили ряд тонких и весьма продуктивных наблюдений, осмысление которых укрепляет нас в мысли о наличии серьезных оснований, подтверждающих структурно-тонический принцип «золотого сечения» сонета.

Так, Теодор де Банвиль обращал внимание на легкость и быстроту терцетов в сравнении с медлительностью и торжественностью катренов и призывал сонетистов придавать терцетам звучность и остроту. Подобное может явиться, на наш взгляд, лишь следствием качественно иного ритма в том, как писал Р.О. Якобсон, «пространственно-временном расширении, которое так явственно в терцетах сонета» (Якобсон 1987: 94). Именно более мягкий, более плавный ритм терцетов в сравнении с ритмом катренов способен воссоздать в читателе эффект выхода за пределы лирико-философского противостояния двух идей в двух катренах («теза – антитеза») и формирования нового качества в расширенном пространственно-временном континууме терцетов: «ритм есть интонация, предшествующая отбору слов и строк» (Белый 1929: 22).

Мы обсудим вопросы гармонии сонетных текстов на примере двух известных сонетов, авторами которых являются представители двух разных сонетных стилей – классического (Пушкин) и архаического (Вяч. Иванов⁶²).

Несмотря на совсем небольшое число пушкинских сонетов и на то обстоятельство, что по ряду признаков они не вполне отвечают строгим формальным предписаниям классического сонета, их исключительное влияние на эволюцию русского сонета⁶³ трудно переоценить. В русской сонетной традиции наиболее распространенным стихотворным размером является 5-стопный ямб (я5), за которым следует 6-стопный (я6), и лишь затем 4-стопный ямб (я4). Поэтому обратимся к единственному пушкинскому я5-сонету («Суровый Дант не презирал сонета...»), текст и ритмико-гармонические характеристики которого представлены в табл. 6.

Как видно из данных табл. 6, суммарные тонические объемы терцетов $T_T = 21$, катренов $T_K = 34$ и всего сонета $T = 55$ образуют тройку

⁶² Об архаическом сонетном стиле Вяч. Иванова см., напр.: Бердяев 1993: 287.

⁶³ См., напр.: Эткинд 1995: 149.

Таблица 6

Ударные и безударные слоги в стихотворении «Сонет» Пушкина

Текст	Ритмическая схема											Ударность стопы					Т _{СТРК}	Т _К , Т _Т
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	I	II	III	IV	V		
1 Суровый Дант не презирал сонета;	У	≡	У	≡	У	У	У	≡	У	≡	У	1	1	0	1	1	4	17
2 В нем жар любви Петрарка изливал;	У	≡	У	≡	У	≡	У	У	У	≡		1	1	1	0	1	4	
3 Игру его любил творец Макбета;	У	≡	У	≡	У	≡	У	≡	У	≡	У	1	1	1	1	1	5	
4 Им скорбну мысль Камоэнс облекал.	У	≡	У	≡	У	≡	У	У	У	≡		1	1	1	0	1	4	
5 И в наши дни пленяет он поэта:	У	≡	У	≡	У	≡	У	≡	У	≡	У	1	1	1	1	1	5	17
6 Водсворт его орудием избрал,	У	≡	У	≡	У	≡	У	У	У	≡		1	1	1	0	1	4	
7 Когда вдали от суетного света	У	≡	У	≡	У	≡	У	У	У	≡	У	1	1	1	0	1	4	
8 Природы он рисует идеал.	У	≡	У	≡	У	≡	У	У	У	≡		1	1	1	0	1	4	
9 Под сенью гор Тавриды отдаленной	У	≡	У	≡	У	≡	У	У	У	≡	У	1	1	1	0	1	4	11
10 Певец Литвы в его размер стесненный	У	≡	У	≡	У	У	У	≡	У	≡	У	1	1	0	1	1	4	
11 Свои мечты мгновенно заключал.	У	У	У	≡	У	≡	У	У	У	≡		0	1	1	0	1	3	10
12 У нас еще его не знали девы,	У	≡	У	У	У	≡	У	≡	У	≡	У	1	0	1	1	1	4	
13 Как для него уж Дельвиг забывал	У	У	У	≡	У	≡	У	У	У	≡		0	1	1	0	1	3	
14 Гекзаметра священные напевы.	У	≡	У	У	У	≡	У	У	У	≡	У	1	0	1	0	1	3	
Т = 55; Т _К = 34; Т _Т = 21; Δ _{ЗС} = 0,001; τ ^Т = 62,1																	55	55

чисел (21–34–55), в точности соответствующую числам ряда Фибоначчи R_{1+1} , что и определяет высокий уровень ритмико-гармонической точности $\tau^T = 62,1$. Напомню, что речь идет о «золотом сечении» не композиционно-ритмического, а структурно-тонического вида, когда операндами формулы (1) выступают тонические показатели стиха (ударные слоги), а не силлабо-тонические показатели (ударные и безударные слоги), как в первом случае. Для структурно-тонического вида «золотого сечения» еще более заметна одна из самых парадоксальных особенностей «божественной пропорции», а именно ее сверхчувствительная точность – любые отклонения от чисел Фибоначчи резко изменяют величину Δ_{3C} (и, следовательно, τ), в чем мы будем иметь возможность еще раз убедиться на примере сонета Вяч. Иванова. Что же касается уменьшения средней тонической длины строки в терцетах относительно того же показателя для строк катренов, то оно в относительных единицах составляет 17,6%; впрочем, это «заострение» строфического ритма ощутимо и без каких бы то ни было арифметических подсчетов.

Итак, пушкинский я5-сонет полностью подтверждает мнение литературоведов (например, Р.О. Якобсона) о качественно различном движении поэтической мысли в двух идеологических разных частях сонета: в пушкинском тексте подобное имеет место даже при отсутствии в сонете классической лирико-философской триады («тезис – антитезис – синтез»).

В качестве другого примера рассмотрим я5-сонет Вяч. Иванова «Сфинксы над Невой» (1907) – один из наиболее ярких образцов русского канонического сонета (табл. 7).

Обращение к творчеству Вяч. Иванова вовсе не случайно – он, по мнению многих исследователей, является одним из наиболее крупных русских сонетистов, который развил и творчески «обогастил все формы сонета» (Эткинд 1995: 149).

Как и во всех других сонетных текстах Вяч. Иванова, в этом сонете внешняя форма и внутренняя лирико-философская направленность поэтической мысли полностью соответствуют сонетным канонам. Однако мифологический сюжет и архаический стиль поэзии Вяч. Иванова, представленный здесь прежде всего в лексике («волшба, полон, тирары») и морфологии («дея, яры»), усиливаются далеко не сразу узнаваемыми именами («Фивы, Изиды») и инверсиями в синтаксических конструкциях; сонетный текст воспринимается читателем как затрудненный и антимузыкальный, поскольку и смысл сонета, и ритмическое движение стиха, замедляемое частыми спондеями, могут быть усвоены лишь

Таблица 7

Ударные и безударные слоги в сонете «Сфинксы над Невой» Вяч. Иванова

Текст	Ритмическая схема											Ударность стопы					Т _{СТРК}	Т _К , Т _Т
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	I	II	III	IV	V		
1 Волшба ли ночи белой приманила	У	≡	У	≡	У	≡	У	У	У	≡	У	1	1	1	0	1	4	
2 Вас маревом в полон полярных див,	≡	≡	У	У	У	≡	У	≡	У	≡		2	0	1	1	1	5	
3 Два зверя-дива из стовратных Фив?	≡	≡	У	≡	У	У	У	≡	У	≡		2	1	0	1	1	5	
4 Вас бледная ль Изида полонила?	≡	≡	У	У	У	≡	У	У	У	≡	У	2	0	1	0	1	4	18
5 Какая тайна вам окаменила	У	≡	У	≡	У	≡	У	У	У	≡	У	1	1	1	0	1	4	
6 Жестоких уст смеющийся извив?	У	≡	У	≡	У	≡	У	У	У	≡		1	1	1	0	1	4	
7 Полночных волн немеркнувший разлив	У	≡	У	≡	У	≡	У	У	У	≡		1	1	1	0	1	4	
8 Вам радостней ли звезд святого Нила?	≡	≡	У	У	У	≡	У	≡	У	≡	У	2	0	1	1	1	5	17
9 Так в час, когда томят вас две зари	У	≡	У	У	У	≡	У	≡	У	≡		1	0	1	1	1	4	
10 И шепчутся лучами, дея чары,	У	≡	У	У	У	≡	У	≡	У	≡	У	1	0	1	1	1	4	
11 И в небесах меняют янтари, –	У	У	У	≡	У	≡	У	У	У	≡		0	1	1	0	1	3	11
12 Как два серпа, подъемля две тиары,	У	≡	У	≡	У	≡	У	У	У	≡	У	1	1	1	0	1	4	
13 Друг другу в очи – девы иль цари –	У	≡	У	≡	У	≡	У	У	У	≡		1	1	1	0	1	4	
14 Глядите вы, улыбкивы и яры.	У	≡	У	У	У	≡	У	У	У	≡	У	1	0	1	0	1	3	11
Т = 57; Т _К = 35; Т _Т = 22; Δ _{ЗС} = 0,04; τ ^Т = 2,3																57	57	

после многочисленных попыток проникнуть в суть этого диалектического произведения.

Общий ритмико-поэтический контраст с пушкинским сонетом настолько очевиден, что не требует особых пояснений; тем не менее, в сонете Вяч. Иванова величина τ^T больше единицы ($\tau^T = 2,3$). Величины тонического объема терцетов $T_T = 22$, катренов $T_K = 35$ и всего сонета $T = 57$ образуют тройку чисел (22–35–57) ряда Фибоначчи R_{4+9} . Последнее обстоятельство как раз и свидетельствует в пользу реальности существования структурно-тонического «золотого сечения», выступающего в качестве конструктивного фактора организации сонетной формы.

Изучение русского сонета, предпринятое нами на более широком материале (Гринбаум 2000: 121–127) показало, что наибольший уровень структурно-тонической гармонии демонстрируют я5-сонеты ($\tau_{CP}^T = 2,9$ для выборки из 195 сонетов), за которыми следуют я6-сонеты ($\tau_{CP}^T = 1,7$ для выборки из 52 сонетов). Этот факт полностью согласуется с данными о популярности у русских поэтов-сонетистов я5- и я6-сонетов: русские поэты отдают предпочтение (и мы уже об этом говорили) именно 5-стопному ямбу.

Что касается я4-сонетов, то тут разговор особый. Ритмико-гармоническая точность в сонетах этого стихотворного размера ($\tau_{CP}^T = 1,2$ для выборки из 43 сонетов) – наименьшая среди всех групп ямбических сонетов, что соответствует и наименьшей среди поэтов-сонетистов популярности этого ямбического размера.

Одна из причин, объясняющих этот факт, легко обнаруживается при ритмико-гармоническом анализе средних величин T_K и T_T в я4-сонетах. Движение стиха в катренах 4-стопного ямба соответствует линии (5–8–13–21–34) ряда Фибоначчи R_{1+1} , поэтому теоретически в я4-сонетах (по аналогии со схемами движения в я5- и я6-сонетах) следует ожидать появления чисел $2 \times (8–13–21)$, характеризующих тонический объем терцетов, катренов и всего я4-сонета в целом. На практике это означает, что средняя тоническая длина строки в терцетах должна составлять 2,7 ударных слога – столь малая ударность в лирико-философском стихе, на наш взгляд, весьма затруднительна. В нашей выборке я4-сонетов вовсе не случайно почти 25% текстов принадлежит перу Ин. Анненского, сонеты которого Е.Г. Эткинд назвал «ироническими» в отличие от «декоративных» сонетов В. Брюсова или сонетов-«универсалий» Вяч. Иванова (Эткинд 1995: 153, 154, 158.). Сонеты известных мастеров с некоторой долей отклонения, но все же соответствуют этим теоретически рассчитанным значениям ($T_K = 26$ и $T_T =$

16), но в большинстве других я4-сонетах расхождение между теоретическими и практическими данными весьма значительно ($T_K = 27,3$ и $T_T = 17,8$), а фактический уровень их ритмико-гармонической точности меньше единицы.

Итак, теоретические и эмпирико-статистические исследования русского классического сонета позволяют сделать вывод о структурно-тонической «божественной пропорции» как о конструктивном, имманентном ритмико-гармоническом принципе организации сонетного текста, а также выявить новые обстоятельства, объясняющие предпочтительность того или иного стихотворного размера для этого особого вида поэтического творчества.

Завершая наш разговор о русском классическом сонете, нельзя не сказать о том, что значительный вклад в исследования их гармонической организации вносили и вносят работы Г.Я. Мартыненко. В одной из своих последних работ автором были проанализированы 220 сонетных текстов К. Бальмонта в сопоставлении с обобщенными данными по гармонии сонетов Серебряного века. Изучая гармонию сонетов К. Бальмонта, Г.Я. Мартыненко пришел к выводу, что «в усредненном бальмонтовском сонете среднее значение индекса ударности⁶⁴ равно 0,385, которое очень близко к „золотому сечению“ (0,382)»⁶⁵. Весьма интересны и выводы автора относительно распределения словесных масс по строкам и строфам сонета: «словесные массы катренной и терцетной частей находятся в золотом соотношении» (Мартыненко 2009: 99), что, безусловно, поддерживает идею о структурно-тонической гармонии классического сонета⁶⁶.

6.3. Сонетные строфы в романе Пушкина «Евгений Онегин»

Не менее важным представляется вопрос о сравнении классического сонета с Онегинской строфой, поскольку обе эти поэтические формы состоят из 14 строк. Интерес к этому вопросу усилен и тем об-

⁶⁴ Под индексом ударности Г.Я. Мартыненко понимает отношение суммы ударных слогов T к общему числу слогов S в сонете (Мартыненко 2009: 82).

⁶⁵ Величина 0,382 есть меньшая часть отрезка единичной длины, который разделен надвое с помощью коэффициента «золотого сечения» $\Phi = 1,618$; большая часть отрезка равна 0,618 ($1 = 0,382 + 0,618$).

⁶⁶ Историко-литературному изучению сонетных текстов посвящены недавние работы О.И. Федотова (Федотов 2011) и Е.В. Хворостьяновой (Хворостьянова 2008: 174–197).

стоятельством, что 4-стопный ямб (стихотворный размер Онегинской строфы) с большим скептицизмом воспринимался многими известными сонетистами (например, И.–Р. Бехером) как размер, достойный сонетного искусства.

Одна из первых работ, посвященных сопоставительному анализу Онегинской строфы и классического сонета, была написана в 1922 г. Л.П. Гроссманом. Последовавшие за этой работой аналитические изыскания Б.В. Томашевского, В.В. Набокова, Б. Шерра, Дж.Т. Шоу и других исследователей позволили обнаружить в этих двух поэтических конструкциях ряд совпадающих или весьма близких формальных, структурных, рифмических, семантических и других признаков. Многочисленные работы пушкинистов⁶⁷ не только подтвердили тот факт, что структурная схема Онегинской строфы более всего соответствует формуле $(4 + 4 + 4 + 2)$ английского (шекспировского) сонета, но и выявили в романе «Евгений Онегин» ряд отступлений от этой схемы. Последнее и позволяет, в частности, искать аналогии и выявлять отличия между Онегинской строфой и классическими формами сонета. «Выбрав именно эту стихотворную структуру и размер, Пушкин, вероятно, – писал В.В. Набоков, – проигрывал возможные варианты создания некоего подобия сонета» (Набоков 1998: 39). Ритмическое соположение этих изначально разных поэтических структур (сонета как строгой философско-поэтической формы-формулы и Онегинской строфы – легкой, подвижной, многоплановой композиционно-стилистической единицы романа в стихах) изучалось в значительно меньшей степени, хотя характеристики ритма как «стилевой композиции целого» (Белый 1910: 175) представляют особый интерес для понимания сущностных свойств разных поэтических систем.

Рассмотрение вопросов, связанных с *сонетным* ритмом пушкинских строф романа «Евгений Онегин», начнем с анализа тех примеров, которые используются в стиховедении для иллюстрации рифмической и структурно-синтаксической близости рассматриваемых поэтических структур. Речь пойдет о строфах «Так думал молодой повеса...» (ЕО, 1-я глава, строфа II), «Не мадригалы Ленский пишет...» (ЕО, 4, XXXI) и «Латынь из моды вышла ныне...» (ЕО, 1, VI). Ритмико-гармонические характеристики первых двух строф представлены в табл. 8 и 9; в

⁶⁷ Б.В. Томашевского, В.А. Чудовского, Л.П. Гроссмана, Г.А. Шенгели, Ю.Н. Тынянова, Г.О. Винокура, М.Л. Гаспарова, М.Ю. Лотмана, Дж.Т. Шоу, Е.В. Хворостьяновой и др.

**Сонетный ритм в пушкинской строфе
«Так думал молодой повеса...»**

Текст	Ритмическая схема								Ударность стопы				Т _{стрк}	Т _к	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	I	II	III			IV
1 Так думал молодой повеса,	∇	∇	∪	∪	∪	∇	∪	∇	∪	2	0	1	1	4	14
2 Летя в пыли на почтовых,	∪	∇	∪	∇	∪	∪	∪	∇	∪	1	1	0	1	3	
3 Всевышней волею Зевеса	∪	∇	∪	∇	∪	∪	∪	∇	∪	1	1	0	1	3	
4 Наследник всех своих родных.–	∪	∇	∪	∇	∪	∇	∪	∇	∪	1	1	1	1	4	
5 Друзья Людмилы и Руслана!	∪	∇	∪	∇	∪	∪	∪	∇	∪	1	1	0	1	3	13
6 С героем моего романа	∪	∇	∪	∪	∪	∇	∪	∇	∪	1	0	1	1	3	
7 Без предисловий, сей же час	∇	∪	∪	∇	∪	∇	∪	∇	∪	1	1	1	1	4	
8 Позвольте познакомить вас:	∪	∇	∪	∇	∪	∪	∪	∇	∪	1	1	0	1	3	
9 Онегин, добрый мой приятель,	∪	∇	∪	∇	∪	∪	∪	∇	∪	1	1	0	1	3	11
10 Родился на берегах Невы,	∪	∇	∪	∪	∪	∇	∪	∇	∪	1	0	1	1	3	
11 Где, может быть, родились вы,	∪	∇	∪	∪	∪	∇	∪	∇	∪	1	0	1	1	3	
12 Или блистали, мой читатель;	∪	∪	∪	∇	∪	∪	∪	∇	∪	0	1	0	1	2	6
13 Там некогда гулял и я:	∇	∪	∪	∪	∪	∇	∪	∇	∪	1	0	1	1	3	
14 Но вреден север для меня.	∪	∇	∪	∇	∪	∪	∪	∇	∪	1	1	0	1	3	
Т = 44; Т ₈ = 27; Т ₆ = 17; τ ^T = 2,1; τ ^C = 1,0													44	44	

этих таблицах⁶⁸ уровень ритмико-гармонической точности в композиционно-ритмическом измерении по-прежнему обозначен через τ^C , а в структурно-тоническом измерении через τ^T .

Традиционный стиховедческий анализ пушкинской строфы «Так думал молодой повеса...» отталкивается от структурной схемы этой строфы, аналогичной схеме сонета английского типа (4 + 4 + 4 + 2). Наблюдения над ритмикой этой строфы позволяют отметить, что ритмическое движение начинается в ней полноударным ямбом, продолжая тем

⁶⁸ Нижние индексы при параметре Т означают сумму ударных слогов в первых восьми строчках строфы Т₈ и в последних шести строчках Т₆. Для простоты здесь использовалась бинарная модель ударности слогов.

**Сонетный ритм в пушкинской строфе
«Не мадригалы Ленский пишет...»**

Текст	Ритмическая схема								Ударность стопы				Т _{стрк}	Т _к	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	I	II	III			IV
1 Не мадригалы Ленской пишет	◄	◡	◡	◄	◡	◄	◡	◄	◡	1	1	1	1	4	
2 В альбоме Ольги молодой;	◡	◄	◡	◄	◡	◄	◡	◄	◡	1	1	0	1	3	
3 Его перо любовью дышит,	◡	◄	◡	◄	◡	◄	◡	◄	◡	1	1	1	1	4	
4 Не холодно блещет остротой;	◡	◄	◡	◄	◡	◡	◡	◄	◡	1	1	0	1	3	14
5 Что ни заметит, ни услышит	◄	◡	◡	◄	◡	◄	◡	◄	◡	1	1	1	1	4	
6 Об Ольге, он про то и пишет:	◡	◄	◡	◄	◡	◄	◡	◄	◡	1	1	1	1	4	
7 И полны истины живой,	◡	◄	◡	◄	◡	◡	◡	◄	◡	1	1	0	1	3	
8 Текут элегии рекой.	◡	◄	◡	◄	◡	◡	◡	◄	◡	1	1	0	1	3	14
9 Так ты, Языков вдохновенный,	◄	◡	◡	◄	◡	◡	◡	◄	◡	1	1	0	1	3	
10 В порывах сердца своего,	◡	◄	◡	◄	◡	◡	◡	◄	◡	1	1	0	1	3	
11 Поешь, бог ведает, кого.	◡	◄	◄	◡	◡	◡	◡	◄	◡	1	1	0	1	3	9
12 И свод элегий драгоценный	◡	◄	◡	◄	◡	◡	◡	◄	◡	1	1	0	1	3	
13 Представит некогда тебе	◡	◄	◡	◄	◡	◡	◡	◄	◡	1	1	0	1	3	
14 Всю повесть о твоей судьбе.	◡	◄	◡	◡	◡	◄	◡	◄	◡	1	0	1	1	3	9
T = 46; T ₈ = 28; T ₆ = 18; τ ^T = 1,0; τ ^C = 1,2													46	46	

самым несколько замедленным темп последней строки предыдущей строфы 1-й главы романа («Когда же чорт возьмет тебя!»). Сверхсхемное ударение на первом слоге 1-й строки и пропуск его на четвертом слоге той же строки готовят читателя к неспешно нарастающему темпу повествования, волнообразному в первых двух катренах, но все же ускоряющемуся до максимума в 12-й строке строфы.

Сpondeи на первом слоге в 1-й, 7-й и 13-й строчках удивительно симметричны не только в структурном, но и в содержательном отношении – они усиливают акценты, связанные с изменением фокуса повествования, трижды предпринятом поэтом на столь ограниченном пространственно-временном отрезке. Эта изящная, легкая и почти не замечаемая нюансировка заслуживает быть особо отмеченной именно пото-

му, что она заключает в себе тот самый сонетный принцип триады, без которого формально правильная сонетная форма вызывает ощущение внутренней не востребованности, оставаясь лишь декоративным обрамлением содержания. Три героя (Онегин, Читатель и Автор), три ритмических маркера и – классический сонетный ритм, одновременно являющийся и *гармоническим* ритмом Онегинской строфы. В этом, возможно, и заключается тот феномен пушкинского стиха, который, говоря словами В. Брюсова, «кажется понятным, как в кристально прозрачной воде кажется близким дно на безмерной глубине» (Брюсов 1974: 388).

Еще более отчетлива симметричность структурных, рифмических и ритмических параметров в строфе «Не мадригалы Ленский пишет...», первые два катрена которой написаны на две рифмы, а структурная схема (4 + 4 + 3 + 3) совпадает со схемой сонета итальянского типа (табл. 9). Первое обстоятельство (весьма редкое в пушкинском романе) лишь подчеркивает близость этой строфы к сонетной организации текста. Весьма выразительна и ритмика строфы: с одной стороны, равновесие тонических объемов двух катренов и двух терцетов усиливает общий конструктивный параллелизм строфы, а с другой – три сверхсхемных ударения на первых слогах в 1-й, 5-й и 9-й строках выполняют ту же ритмико-гармоническую функцию трехаспектного единения строфы, которая была отмечена нами в предыдущем примере. Значения параметров ритмико-гармонической точности $\tau^T = 1,0$ и $\tau^C = 1,2$ указывают на бесспорную принадлежность этой строфы к сонетному виду стихотворного текста.

Неторопливость (но вовсе не монотонность) начальных строк еще одной *сонетной* строфы «Латынь из моды вышла ныне...», которая построена по схеме (8 + 3 + 3), предполагает весьма экономное расходование поэтической энергии при восхождении по длинной и непрерывной восьмистрочной лестнице первых двух катренов. Ускорение темпа в 4-й и 5-й строчках строфы только усиливает выразительность движения с тем, чтобы в 6-й полноударной строке незаметно взять передышку перед очередным, но более слабым разгоном и завершить фразу в 8-й строке такой ритмической формой⁶⁹, которая в наибольшей степени соответствует интонационному «закруглению» речи.

¹ Латынь из моды вышла ныне:

² Так, если правду вам сказать,

⁶⁹ В данном случае – ритмической формой II, в которой первый икт являлся безударным, а все другие икты строки – ударные.

3 Он знал доволно по-латыне,
4 Чтоб эпитафы разбиратъ,
5 Потолковать об Ювенале,
6 В конце письма поставитъ vale,
7 Да помнил, хотъ не без греха,
8 Из Энеиды два стиха.

Первый терцет строфы начинается тем же ритмическим маркером:

9 Он рытсья не имел охоты
10 В хронологической пыли
11 Бытописания земли:
12 Но дней минувших анекдоты
13 От Ромула до наших дней
14 Хранил он в памяти своей.

Здесь спондеем отмечено начало двух полупериодов волнообразного движения 6-стишия: замедленное начало 9-й строки переходит в стремительно нарастающий темп следующих двух строк, и лишь затем, уже во втором терцете, бурная пляска ритма строфы затихает в традиционных ритмических формах 4-стопного ямба. В этой связи нельзя не вспомнить слова В. Брюсова о легком и «женственном» 4-стопном ямбе пушкинской юности, в котором «каждый стих образует как бы отдельную волну» (Брюсов 1975: 85), а также и само знаменитое пушкинское описание беспокойных морских волн (строфа XXXIII, гл. 1):

Я помню море пред грозю:
Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чередою
С любовью лечь к ее ногам!

Две последние строчки этого 4-стишия как нельзя лучше характеризуют движение самого пушкинского стиха, осторожно затихающего перед глазами заворуженного их пляской читателя: «текучесть, изменчивость, гибкость и звуковая впечатлительность, – писал об Онегинской строфе Л.П. Гроссман, – словно созданы для передачи особых ритмических движений танца» (Гроссман 1928: 166).

Итак, ритмико-гармонические параметры трех рассмотренных выше Онегинских строф, весьма близких по своей организации к классическим сонетам итальянского и английского типов, оказываются «золотыми» как в структурно-тоническом, так и в композиционно-рит-

мическом измерении. Отметим, что в целом стиховедческий анализ Л.П. Гроссмана, В.В. Набокова и Б. Шерра с той или иной степенью подробности затрагивает тринадцать пушкинских строф романа, шесть из которых соответствуют принципу структурно-тонического «золотого сечения». К таким строфам, помимо уже рассмотренных, относятся еще три строфы: строфа XVI из 1-й главы; строфа XX из 6-й главы; строфа XXI из 4-й главы. По нашим данным, сонетный ритм представлен еще в 25 строфах романа (8,5% всех строф), а сонетный уровень ритмико-гармонической точности τ^T для этих строф равен $\tau^T = 1,6$ при среднем значении того же параметра по всем строфам романа $\tau_{CP}^T = 0,2$.

Эти числовые данные с новых позиций подтверждают хорошо известные выводы стиховедов о весьма относительной в целом близости Онегинской строфы к русскому классическому сонету, а также тот факт, что ритмико-гармонические параметры τ^C и τ^T имеют мощность дифференциального признака, способного, наряду со структурными, рифмическими и смысловыми характеристиками, выступать в качестве одного из стилеразличающих параметров поэтического текста.

Подтверждением этому выводу служат числовые значения параметров ритмико-гармонической точности, представленные в табл. 10, где в краткой форме приведены обобщенные данные о сонетном ритме других поэтических текстов, написанных Онегинской строфой⁷⁰.

В табл. 10 в графе «%» указано число сонетных строф по отношению к общему числу строф каждого текста, а итоговая строка отражает общую картину гармоничности сонетного ритма в текстах, написанных Онегинской строфой.

Как видно из данных табл. 10, наиболее близкими к пушкинским являются параметры ритмико-гармонической точности сонетного ритма у И. Северянина. Заслуживает внимания и то обстоятельство, что сонетные «строфы Онегина» у большинства поэтов (за исключением М. Волошина и В. Набокова) имеют уровень ритмико-гармонической точности τ^C больше единицы; последнее обстоятельство говорит в пользу изначальной заданности «Онегинского» движения поэтической мысли, которому, однако, вовсе не чужд ритм классического сонета.

В целом изучение сонетного ритма Онегинских строф уточняет общее представление о принципах организации разных видов поэтиче-

⁷⁰ Речь идет о поэмах М. Лермонтова «Тамбовская казначейша», Е. Баратынского «Бал», Вяч. Иванова «Младенчество», М. Волошина «Письмо», В. Набокова «Университетская поэма», а также о романе в строфах И. Северянина «Рояль Леандра».

**Сонетный ритм в произведениях,
написанных Онегинской строфой**

Поэт, произведение	Параметры	Все строфы	Сонетные строфы		
			τ	Кол-во	%
А. Пушкин – ЕО	τ^T	0,2	1,6	31	8,5
	τ^C	1,9	1,1		
М. Лермонтов	τ^T	0,2	1,0	3	7,0
	τ^C	1,4	1,2		
И. Северянин	τ^T	0,2	1,5	15	12,5
	τ^C	1,1	1,2		
Вяч. Иванов	τ^T	0,2	1,0	2	4,2
	τ^C	0,9	1,2		
М. Волошин	τ^T	0,2	6,2	2	11,1
	τ^C	0,7	0,3		
Е. Баратынский	τ^T	0,2	2,1	1	2,2
	τ^C	0,9	1,0		
В. Набоков	τ^T	0,3	1,3	9	14,3
	τ^C	0,7	0,7		
Итого	τ^T	0,2	1,6	63	9,0
	τ^C	1,5	1,0		

ского текста; более детальная разработка этой темы с привлечением внимания к различным аспектам структурно-ритмического и содержательного единства строфы выходит за рамки данной работы.

Итак, мы завершили обзор возможных вариантов изучения строфы как меры гармонии поэтического текста. Теперь нам предстоит обсудить второй аспект структурно-композиционного направления исследований, а именно вопросы структурно-композиционной гармонии поэтического текста.

6.4. Структурно-композиционная гармония поэтического текста

Изучение гармонического соотношения частей в пределах целого (поэтического текста) имеет давнюю историю. Одним из первых отече-

ственных исследователей, обратившихся к проблеме применимости закона «золотого сечения» к поэтическому творчеству, был известный русский музыковед и литературовед 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 др. Поиск структурно-смыслового «золотого сечения» в поэтических текстах был выполнен Э.К. Розеновым, главным образом, на материале произведений Лермонтова и в своей основе опираясь на статическое понимание этой математической пропорции. Основной вывод Э.К. Розенов сформулировал так: «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). Этот вывод, по нашему мнению, не может не занять одно из центральных положений в современном искусствознании, в том числе и в науке о стихе.

Принципы анализа структурно-композиционной гармонии поэтических текстов мы уже затрагивали в разд. 4, когда обсуждали вопросы симметрии и гармонии сюжетного строя 5-й главы ЕО. В том случае в качестве счетной единицы выступала *строфа* романа Пушкина. Но для менее протяженных текстов единицей счёта могут выступать строки или даже слоги стиха, а для крупных стихотворных текстов (например, ЕО) – даже его части (главы): все определяется как самим материалом, так и аналитической интуицией исследователя поэтического текста.

6.4.1. Гармония романтического сюжета романа «Евгений Онегин»

Примером изучения структурно-композиционной гармонии крупных поэтических текстов может послужить анализ романтической сюжетной линии пушкинского романа.

Обсудим этот вопрос более обстоятельно, поскольку наблюдения за динамикой развития основной темы пушкинского романа, т. е. за формированием и развитием романтической сюжетной линии главных

героев (Татьяна Ларина – Евгений Онегин), связаны с «золотыми числами» (1–2–3–5–8) ряда Фибоначчи R_{1+1} . Как мы помним, Пушкин в 1-й главе ЕО представляет нам Онегина, во 2-й – Татьяну, а в 3-й, 5-й и 8-й главах расположены контрапунктивные центры романа (Письмо Татьяны, Сон Татьяны и Монолог Татьяны).

В табл. 11 представлена ритмодинамическая схема расположения контрапунктивных центров ЕО (сюжетная линия «Татьяна Ларина»).

Данные наблюдения представляют важное доказательство в пользу принципа саморазвития поэтической мысли – не столько ввиду известной *нам* (читателям) законченной структуры романа «Евгений Онегин», но более всего потому, что системно-структурная организация повествования была для Пушкина видна лишь «сквозь магический кристалл». Нелишне в этой связи отметить, что Пушкин завершил работу над 5-й главой своего романа в ноябре 1826 г. (опубликована в 1828 г.), а работу над 8-й главой – спустя пять лет, осенью 1831 г. (опубликована в 1832 г.).

Факты и наблюдения, показанные в табл. 11, будучи распространенными на «мужскую» составляющую сюжета, оказываются лишь частью общего описания гармонического (сюжетного) ритма романа, поскольку числовой ряд (1–2–3–5–8) соответствует только «женской» линии «жизни и любви», т. е. линии романной жизни Татьяны Лариной.

«Мужская» линия в романе, линия «жизни и любви» Онегина, выстроена иначе. «Мужской» сюжет развивается в соответствии с другим принципом – принципом симметрии. «Мужской» сюжетный ритм построен на числах (1–2–4–8): 1-я глава по-прежнему – Онегин, 2-я по-прежнему – Татьяна, а вот 4-я и 8-я главы включают «мужские» контрапунктивные центры повествования – Монолог Онегина и Письмо Онегина. Таким образом, линия «жизни и любви» в двух своих ипостасях (мужской и женской) начинается одинаково (что и не может быть иначе), затем разделяется, расходится, чтобы воссоединиться в последней 8-й главе для разрешения возникшей любовной коллизии.

Единая в двух своих «гендерных» началах ритмодинамическая схема расположения контрапунктивных центров романа «Евгений Онегин» (сюжетная линия Татьяна – Онегин) представлена ниже (табл. 12). Глав-

Таблица 11

**Ритмодинамика
сюжетной линии
«Татьяна Ларина»**

Глава	Сюжетный ход
1	Онегин
2	Татьяна
3	Письмо Татьяны
5	Сон Татьяны
8	Письмо Онегина

Таблица 12

Ритмодинамика основной сюжетной линии романа «Евгений Онегин»

«Мужская» линия	Глава	«Женская» линия
Онегин	1	Онегин
Татьяна	2	Татьяна
	3	Письмо Татьяны
Монолог Онегина	4	
	5	Сон Татьяны
Письмо Онегина	8	Монолог Татьяны

ные герои пушкинского романа, и это отмечалось многими исследователями пушкинского текста, практически друг с другом не разговаривают. Разговор же сердец Татьяны и Онегина построен в форме монологов, письменных и устных (Письма и Монологи). Монологи как поворотные моменты, определяющие явное изменение в развитии

сюжета, разделены и во времени, и в пространстве романной жизни. Именно несовпадение моментов возникновения чувственной энергии, разделенность этих моментов во времени и образует, с одной стороны, фабульную структуру романа, а с другой – предопределяет, начиная с 3-й главы, структурно и композиционно разветвляющуюся, расходящуюся «линию жизни и любви» его главных героев, воссоединение которых происходит лишь в последней, 8-й главе ЕО.

Такими простыми и ясными фактами можно было бы и ограничиться, если бы не поразительные выводы, которые следуют из анализа числовых последовательностей (1–2–3–5–8) и (1–2–4–8), которые, повторимся, соответствуют «женской» и «мужской» линиям «жизни и любви» романа.

Числа 3 и 5 – нечетные, и они принадлежат «женской» линии; число 4 – четное, и оно принадлежит «мужской» линии «жизни и любви». Отметим сразу тот факт, что те же нечетные числа соответствуют архитектурной организации «женских» фрагментов романа – Письма и Монолога Татьяны. На четных же числах построены «мужские» фрагменты романа – Письмо Онегина и Монолог Онегина, а также Элегия Ленского.

Далее. Анализ числовых последовательностей показывает, что «женская» линия «жизни и любви» естественна и гармонична, она реализована в романе согласно самой природе саморазвития поэтической мысли, когда каждый новый сюжетный шаг образуется не простым соединением, сложением, но качественной интеграцией двух предыдущих. Этот принцип и представлен «золотыми» числами ряда Фибоначчи (1–2–3–5–8–13–...).

«Мужской» ряд Онегина, в противоположность гармоническому принципу саморазвития «женской» линии, формируется по закону удвоения количества: $2 = 1 + 1$; $4 = 2 + 2$; $8 = 4 + 4$. Этот принцип симметрии сам по себе нового качества дать не может – чтобы новое стало возможным, требуется *случай*.

Случай... – их у Онегина было, как мы знаем, два, и первый из них – это встреча с Татьяной в доме Лариных. «Случайно вас когда-то встретьте...» – читаем мы в Письме Онегина (8-я глава), обращая особое внимание на тот факт, что первая встреча главных героев описана Пушкиным в 3-й главе ЕО. Второй *случай* – в начале 8-й главы романа Онегин возвращается в Петербург и попадает «Как Чацкий, с корабля на бал» (ЕО, 8, XIII).

Для Татьяны присутствие на балах (и в своем доме в деревне, и в Петербурге) не было случайным: первое событие очевидно, а второе было предопределено ее положением в высшем обществе. Для Онегина вторая встреча, в отличие от первой, оказалась тем самым *случаем*, который называется судьбоносным – последние строки Письма Онегина явно указывают именно на такой характер столичной встречи героев:

Все решено: я в вашей воле,
И предаюсь моей судьбе.

Итак, волею поэта Судьба дарила Онегину шанс дважды, Татьяне же для пробуждения чувств достаточно было одной встречи, первой. И здесь мы опять сталкиваемся с числом «два» в судьбе Онегина – в противоположность числу «один» в судьбе Татьяны.

Повторим: Судьба стала подавать Онегину знаки уже в 3-й главе романа, тогда, когда он впервые приехал в дом Лариных, тогда, когда получил от Татьяны письмо с признанием в любви. Ответное чувство возникло у Онегина лишь в конце романа, в его 8-й главе – но ведь «8» есть «2», возведенное именно в 3-ю степень! Значит, композиционный гений Пушкина расположил наиболее важные эмоционально-смысловые центры поэтического текста в соответствии со строгими законами поэтической и, одновременно, структурно-алгебраической гармонии!

Поясним эту мысль. Гармонический ряд Фибоначчи (1–2–3–5–8) соотносится с «линией жизни» Татьяны, а ряд (1–2–4–8), представляющий принцип симметрии, – с «линией жизни» Онегина. Числа 1, 2, 4 и 8 математически записываются как степени числа «2»:

$$1 = 2^0; 2 = 2^1; 4 = 2^2; 8 = 2^3.$$

Но тогда ряд (1–2–4–8) «жизни и любви» Онегина есть степенной ряд, в основании каждого элемента которого лежит число «2»:

$$2^0-2^1-2^2-2^3.$$

Таким образом, показатели степени «ряда любви» Онегина есть числа гармонического «ряда любви» Татьяны!

Симметрия, по словам художника В.М. Васнецова, есть лишь (напомню) элементарное свойство красоты. И вот в 8-й главе романа («8» равно «2» в степени «3») – не раньше и не позже! – принцип симметрии, который в живой природе сам по себе не встречается, этот принцип только в 8-й главе соотносится с вдохновенным прорывом Онегина к лучшему из человеческих чувств – чувству любви – но (!) соотносится только при взаимодействии с гармоническим «рядом любви» Татьяны!

Это – первый вывод. А второй – оба числовых ряда *как единое целое* а) содержательно соответствуют принципу саморазвития художественных образов, и б) алгебраически выражаются единым, обобщенным, динамическим принципом «золотого сечения».

Вспомним еще раз слова Б.В. Томашевского: «Числа должны переживаться как качество...»

Гений творит как Природа, или, что тоже, как Бог.

Бог, как мы помним, создал вначале Адама (1-й шаг), а потом – Еву (2-й шаг). Пушкин вначале создал и представил читателю Онегина (1-я глава), а затем Татьяну (2-я глава). Ева вручила или, если угодно, подарила Адаму яблоко (3-й шаг), и с этого началась жизнь человеческая. Татьяна отправила или, если угодно, подарила Онегину Письмо любви (3-я глава), и с этого началась жизнь поэтического романа.

Аналогия, как мы видим, полная, ее можно продолжать и расширять в разных направлениях и аспектах. Но нас в данном случае интересует та самая последовательность событий, которая соотносится и с библейской, и с пушкинской «линией жизни и любви». Последовательность чисел-событий (1–2–3) составляет, повторимся, *начало* гармонического ряда Фибоначчи, который математически выражает природный закон «золотого сечения» или «божественной пропорции».

Завершая этот небольшой фрагмент анализа сюжетной ритмодинамики романа ЕО, нельзя не вспомнить мнение известного американского физика и натуралиста Д. Мельхиседека, утверждающего, что ряд Фибоначчи (1–1–2–3–5–8–13–...) является «женским» рядом, в то время как бинарный ряд (1–2–4–8–16–32–...) является «мужским» (Мель-

хиседек, 2003: 283). Именно это и обнаруживается не только в природе, но и в поэзии Пушкина.

6.4.2. Анализ структуры стихотворения Пушкина «Осень»

Другой вариант анализа структурно-композиционной гармонии – построчный – мы проиллюстрируем на примере стихотворения Пушкина «Осень» (1833). По мнению Ю.Н. Чумакова, этому стихотворению принадлежит «выдающееся место» среди лирических произведений русских поэтов. Стихотворение «Осень» 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).

В.С. Непомнящий, один из весьма авторитетных исследователей творчества Пушкина, 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. ряд R_{1+1}) структурно-композиционное «золотое сечение» приходится на строку 34 (тоже гармоническое число Фибоначчи) от начала текста (2-я строка V строфы):

³³ Дни поздней осени бранят обыкновенно,
³⁴ **Но мне она мила, читатель дорогой,**
³⁵ Красою тихою, блистающей смиренно.
³⁶ Так нелюбимое дитя в семье родной
³⁷ К себе меня влечет. Сказать вам откровенно,
³⁸ Из годовых времен я рад лишь ей одной,
³⁹ В ней много доброго; любовник не тщеславный,
⁴⁰ Я нечто в ней нашел мечтою своенравной.

Соотношения между числами 89, 55 и 34 определяют те значения, которые (для заданного объема стихотворения в 89 строк) дают наибольшее приближение к «золотому сечению».

И хотя сам исследователь считает семантическим «центром тяжести» не V, а VI строфу (здесь возникает образ чахоточной девы), нам представляется, что именно пушкинское признание «Но мне она мила, читатель дорогой» 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 осознавал сильнейший контраст между «одухотворенной» пятой строкой и рядом предыдущих строк «с уплотненной материальностью» (Непомнящий 1983: 353), но, оставаясь убежденным сторонником композиционно-симметрического построения «Осени», не сумел выделить очевидного *структурно-гармонического* центра стиха.

Добавлю, что Ю.М. Лотман считал V строку «Осени» началом второй части стихотворения, в отличие, например, от Ю.Н. Чумакова, который писал о строгой симметричности его двухчастной структуры, в которой «12 октав⁷¹ дважды группируются по шесть» (Чумаков 1999: 342). Ясность в спор ученых вносит тот простой факт, что XII строка в «Осени» представлена всего лишь одной строкой ($89 = 8 \times 11 + 1$), так что о композиционно-строфической симметрии говорить здесь весьма опрометчиво.

Мы еще вернемся к структурно-композиционному «золотому сечению» стиха, когда будем рассматривать вопросы гармонии текста в стихотворении Лермонтова «Бородино».

6.5. Темпоральная ритмико-смысловая гармония текста

Второе направление исследований связано с временной (темпоральной) ритмико-смысловой динамикой поэтического текста. Вопрос о методе анализа и формулах для вычисления параметров РГТ (ритмико-гармонической точности) и K_3 (коэффициента экспрессивности ритмоощущений) мы рассматривали выше в разд. 3. Шаг за шагом двигаясь от первой строки стиха до его последнего слова и вычисляя на этом пути значения параметров РГТ_{*i*} и K_3 в каждой *i*-й точке стиха, мы, од-

⁷¹ Стихотворение Пушкина «Осень» написано 8-стишиями (октавами) 6-стопного ямба.

нако, вовсе еще не достигаем конечной цели, поскольку наша задача – сопоставить полученные числовые значения и их динамику с эмоционально-содержательной стороной повествования. Для решения этой основной задачи требуется вначале построить графики изменения величин $РГТ_i$ и $K_э$, а затем провести совместный формально-содержательный (математико-гармонический и литературоведческий) анализ текста. Продемонстрируем пример такого анализа на материале текста «Песни девушек» из 3-й главы ЕО.

6.5.1. Ритмико-смысловой анализ текста «Песни девушек» из романа Пушкина «Евгений Онегин»

Вначале несколько вводных слов. Текст «Песни девушек» (далее – Песня) находится в конце 3-й главы ЕО, которая состоит из 41 Онегинской строфы, текста письма Татьяны Лариной (79 строк) и самого текста Песни (18 строк). Текст Песни помещен между XXXIX и XL строфами; Песня (в отличие от всего остального текста романа) написана не ямбическим, а хореическим стихотворным размером. Хорей использовался Пушкиным значительно реже ямба, и этот факт придает дополнительный интерес вопросу о том, мог ли поэт обойтись без хореического текста Песни и какой ритмико-экспрессивный эффект привносит Песня в общую гармоническую панораму 3-й главы романа.

Краткий историко-литературный контекст

Известно, что Пушкин написал⁷² два варианта Песни: в романе ЕО представлен ее более поздний вариант, а первый вариант остался в черновиках. Оба варианта Песни мы приводим в табл. 13.

По мнению М.Ю. Лотмана, более раннему варианту Песни («с трагическим сюжетом») Пушкин предпочел «образец свадебной лирики» с сюжетом «счастливой любви» (Лотман 1983: 232). Само же включение Песни в текст ЕО имеет двойную мотивировку: упоминание ягод связывает Песню с бытовой ситуацией (сбором крепостными девушками ягод в помещичьем саду), а символическое значение мотива Песни – с переживаниями героини. По нашему мнению, существуют и другие, не менее любопытные обстоятельства, которые следует принять во внимание в попытке объяснить появление Песни в конце 3-й главы ЕО, – речь о них еще впереди.

⁷² Тексты стихов Пушкина приводятся по: Пушкин 1937: т. 6.

Два варианта текста «Песни девушек»

Черновой вариант («трагический сюжет»)	Беловой вариант (сюжет «счастливой любви»)
<p>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 – Вспомяни меня младую Аль я приревную Вспомяни меня заочно Хоть и не нарочно.</p>	<p>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.</p>

Другой известный комментатор пушкинского романа В.В. Набоков отмечал в тексте Песни 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).

Небольшая стиховедческая ремарка. Напомню, что ни один из известных методов исследования ритмики стиха – кроме метода ритмико-гармонической точности – не позволяет изучать ритмику поэтических текстов, написанных разными стихотворными размерами. Последнее означает, что при традиционном (структуральном) подходе к изучению ритмики 3-й главы ЕО текст Песни следует изъять из общего контекста этой главы и, в лучшем случае, изучать ритмико-смысловой аспект этого фрагмента 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 соотнесенности ударных и безударных слогов в русском стихе.

Ритмико-экспрессивный анализ

Картина динамической соотнесенности гармонического ритма (параметры РГТ и K_3) и содержания 3-й главы ЕО показана на рис. 1 и 2. Мы приводим эти рисунки с той целью, чтобы читателю была максимально ясна общая картина изменения гармонии (параметра РГТ) и экспрессии (K_3) при чтении 3-й главы романа от ее начала и до самого конца. На этих панорамных рисунках обозначены основные части сюжетной линии повествования и (для сравнения) показано изменение тех же параметров для 1-й главы романа. Расчеты величин РГТ и K_3 выполнялись по формулам (2) и (3).

Прежде чем приступить к ритмико-содержательному анализу текста Песни девушек, в самом общем виде рассмотрим таблицу соотнесенности интервального поведения (трендов) ритмико-гармонических параметров (индикативных коррелятов гармонии РГТ и экспрессии K_3) с усилением (или ослаблением) тех или иных читательских эмоций, «пробуждаемых лирой» Пушкина (табл. 14).

Особо отметим, что данные, показанные в табл. 14, представляют собой первую и, очевидно, весьма несовершенную классификационную схему, связывающую между собой формально выявленные тенден-

Таблица 14

Соотнесенность интервального поведения параметров гармонии (РГТ) и экспрессии (K_3) с читательскими эмоциями, «пробуждаемыми лирой» Пушкина

Гармония (РГТ)	Экспрессия (K_3)	«Чувствования» читателя
растет	растет	воодушевление
растет	падает	умиротворение
падает	растет	сожаление
падает	падает	разочарование
растет	не меняется	оптимизм
падает	не меняется	пессимизм
не меняется	растет	волнение души
не меняется	падает	успокоение души

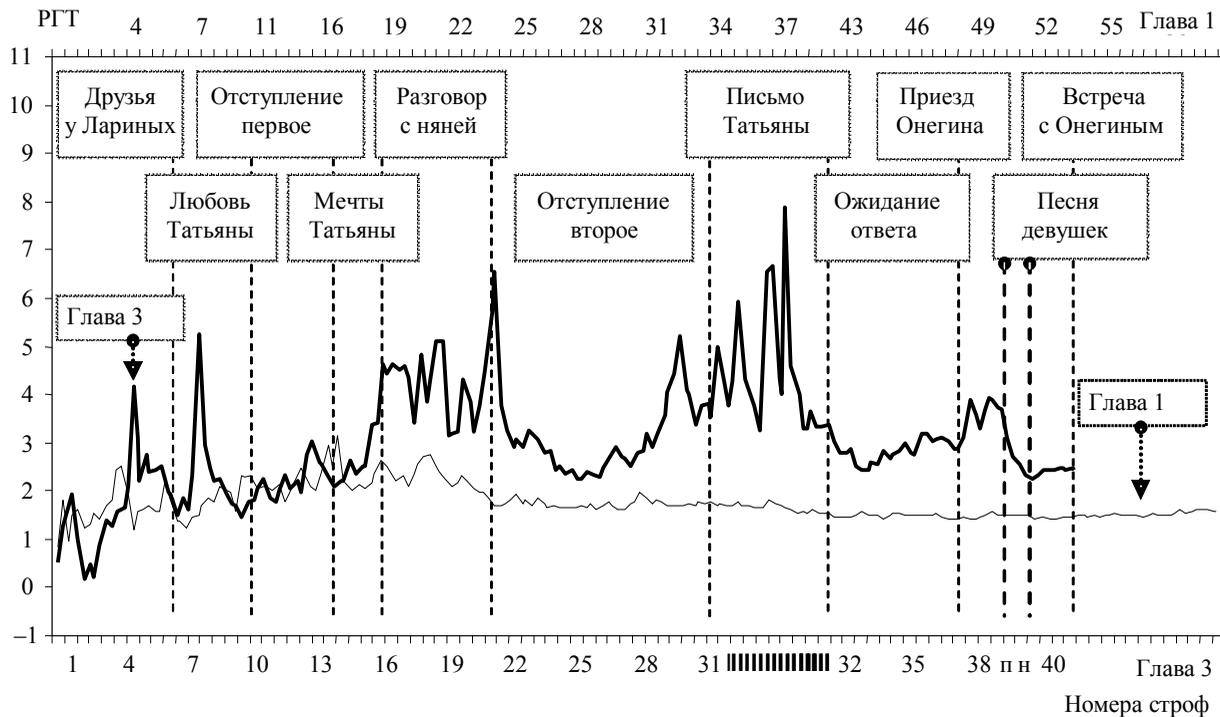


Рис. 1. Ритмодинамическая панорама 1-й и 3-й глав ЕО.

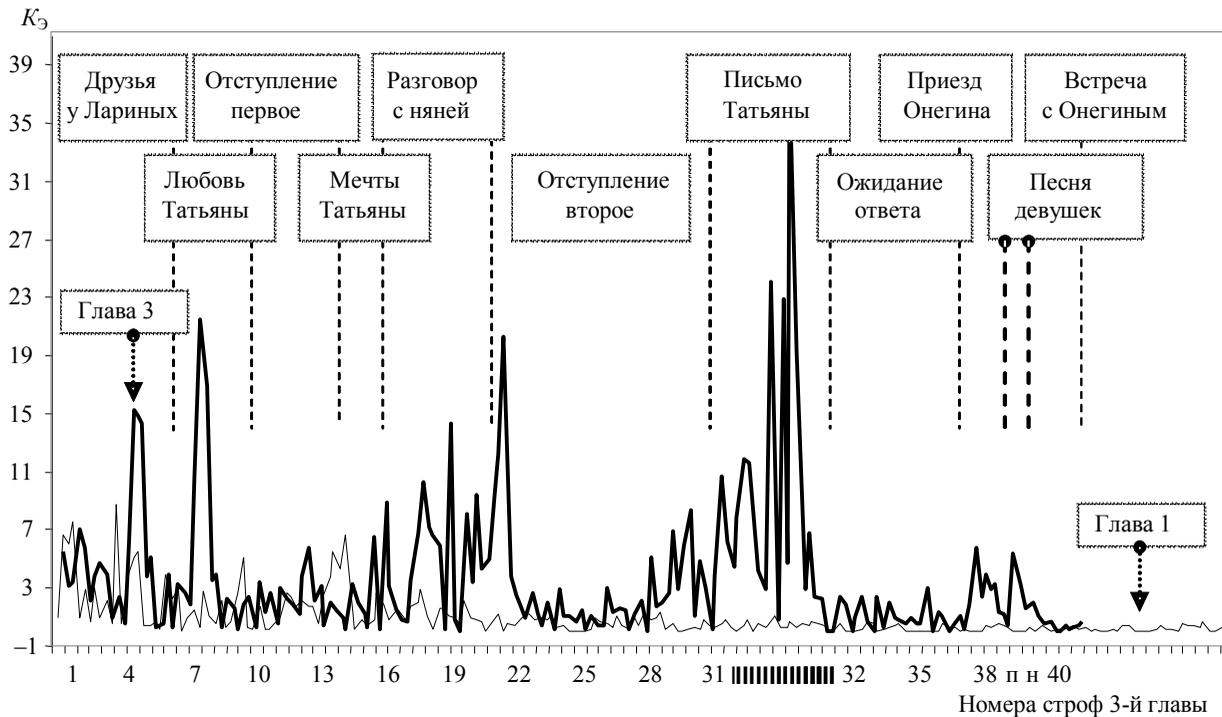


Рис. 2. Экспрессия ритма в 3-й главе в сравнении с 1-й главой ЕО.

ции в поведении (на некотором временном интервале) индикативных коррелятов гармонии РГТ и (одновременно) экспрессии K_3 с изменениями «чувствований» у читателя поэтических текстов Пушкина. Корреляция двух формальных параметров и человеческих эмоций базируется не только на общих представлениях о психических процессах в мозгу человека, не только на наших собственных наблюдениях над текстами Пушкина, но и на понимании самой природы субъективного времени читателя, замедление которого связано с отрицательными, а ускорение – с положительными эмоциями человека. Очевидно, что каждое из интервальных значений (трендов) параметров РГТ и K_3 с неизбежностью предполагает, во-первых, свою дальнейшую расшифровку с целью их большей детализации (например, если РГТ *растет резко, умеренно, слабо*) и, во-вторых, привязку реальной динамики параметров РГТ и K_3 к определенным диапазонам собственных значений (например, РГТ *резко растет* от величины 3,0 до 5,0). Но эта работа еще впереди.

А сейчас обратимся к нашим рисункам (рис. 1 и 2). Внимательный взгляд на панораму ритмико-экспрессивной динамики поэтической мысли в 3-й 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 3-й главы: например, в начальных строфах главы изменение величин РГТ в целом носит весьма плавный (волнообразный) характер (рис. 1), но экспрессивность ведет себя здесь совсем иначе и, хотя величины K_3 далеки от максимальных (рис. 2), вполне логично предположить, что появление таких резких перепадов значений K_3 имеет под собой веские смысловые основания.

Напоминание о сути метода ритмико-гармонической точности, которое было сделано в конце предыдущего раздела, вовсе не случайно, поскольку нам предстоит заняться поиском ответа на вопрос о том, как ритмика двух вариантов Песни 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 – эти факторы, конечно же, изменяют соотношение между ударными и безударными слогами не только в данном поэтическом фрагменте, но и во всей финальной части 3-й главы ЕО, т. е. в двух последних строфах с номерами XL и XLI. Действительно, если соотношение безударных и ударных слогов в 3-й главе ЕО

(4-стопный ямб) составляет 1,622 (т. е. на один ударный слог приходится 1,622 безударных слога⁷³), то для белого варианта Песни (3-стопный хорей) это соотношение равно 2,360. Для черного варианта Песни (восемь 2-стиший разностопного 43-хорея с женскими окончаниями) то же соотношение 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 в сравнении со вторым (окончательным) способствовало бы усилению гармонической составляющей ритмики стиха как в самой Песне, так и в следующих за ней двух строфах (LX–LXI) 3-й главы ЕО, поскольку в этом отставленном варианте речевое (не песенное!) прочтение⁷⁴ предопределяет такое соотношение между ударными и безударными слогами, которое явно ближе к идеальному (гармоническому) $\Phi = 1,618$.

Эта мысль хорошо иллюстрируется графиками на рис. 3, где в увеличенном масштабе приведены кривые РГТ и K_2 как для основного варианта Песни (левая часть рисунка), так и для ее черного варианта (правая часть). На первый взгляд может показаться, что разница в поведении параметров гармонии и экспрессии в этих двух случаях прочтения финальной части 3-й главы (реальном и возможном) не слишком велика, но более внимательный анализ поведения кривых позволяет обнаружить ряд весьма любопытных обстоятельств.

Во-первых, подтверждается только что сделанный вывод относительно усиления – для черного варианта Песни – гармонической составляющей ритма. Однако, если ранее этот вывод базировался на общем и весьма простом анализе соотношения ударных и безударных слогов, то теперь при темпоральном (динамическом) изучении текстов двух вариантов Песни он получает новое и более весомое подтверждение. Действительно, для этих вариантов (включенных в общий процесс чтения заключительной части 3-й главы ЕО) кривая параметра РГТ в левой

⁷³ 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. Шенгели – 1,560 (без спондеев), по нашим данным – 1,614 (со спондеями). Более подробно об этом см.: Гринбаум 2000: 33–35, 61.

⁷⁴ 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» (Набоков 1998: 340).

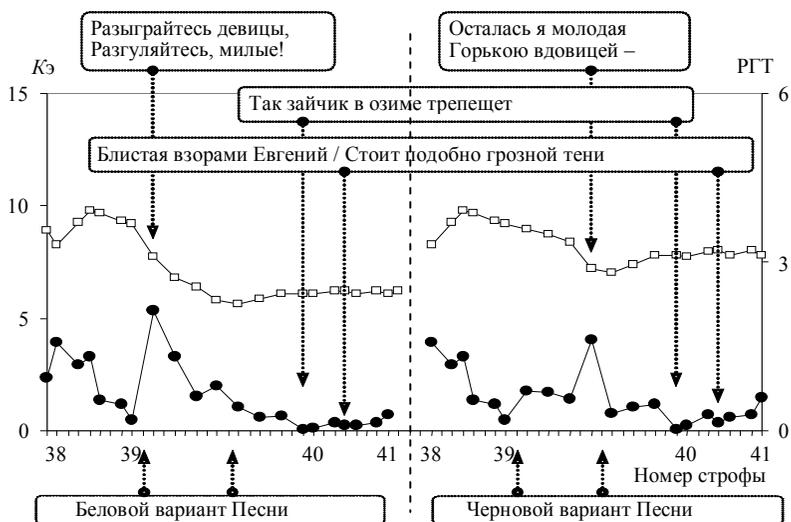


Рис. 3. Два варианта гармонии и экспрессии ритма в тексте заключительного фрагмента 3-й главы (—□— — РГТ).

части рис. 3 расположена ниже, чем в правой части того же рисунка, что наглядно подтверждает наш вывод. Дополнительно укажем, что для основного варианта среднее значение РГТ в интервале от начала Песни девушек и до конца 3-й главы ЕО равно $\text{РГТ} = 2,50$, тогда как для черного варианта Песни $\text{РГТ} = 3,16$.

Во-вторых, плавность нисходящего движения кривой РГТ в первом случае выражена значительно резче, чем во втором (рис. 3). Этот факт подчеркивает контраст между измученно-тревожным 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...

то подобное предположение оказывается весьма спорным. Так или иначе, но гармоническая составляющая повествования при чтении и

первого, и второго варианта Песни девушек снижается⁷⁵, а вот экспрессия ведет себя иначе (рис. 3).

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 (но разорванный этой Песней) текст повествования, эмоциональный фон которого – после многочисленных всплесков и потрясений (см. рис. 1 и 2) – 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.

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 3-й главы единение ритма и содержания усмотреть крайне сложно из-за отсутствия плавного эмоционального перехода от Песни девушек к завершающим строфам 3-й 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 (см. табл. 14), 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».

⁷⁵ Еще раз поясню, что подобное поведение параметра РГТ предопределено выбором для текстов Песен девушек хорейских стихотворных размеров, которые в *речевом* прочтении потенциально не гармоничны (за редким исключением, о чем мы поведем разговор в п. 7.1).

Итак, отвергнутый Пушкиным вариант Песни девушек не только «трагический» по своему сюжету, но, в ритмико-гармоническом отношении, как это ни парадоксально, этот вариант (будучи включенным в общий контекст последних строф 3-й главы) мог бы оказаться более «радужным», чем второй (окончательный) вариант Песни. К концу 3-й главы романа событий драматического накала и трагических предчувствий 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 из Песни:

Дуня плачет, забывает
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 3-й главы ЕО – он и стал его окончательным вариантом. Поддержкой данному выводу служит и комментарий В.В. Набокова к Песне, 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!

«Песня девушек» и вопросы общей гармонии пушкинского текста

Теперь зададимся еще одним весьма интересным вопросом о том, зачем вообще Пушкину понадобилось вводить Песню в 3-ю главу ЕО и нельзя ли было обойтись без такого «инородного» (не ямбического) «вставного» текста. Этот вопрос вовсе не столь умозрителен 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 (о чем мы уже говорили выше). 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 Пуш-

кин 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 3-й 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 3-й главы романа (рис. 4). Предварительно поясним, что в левой части на рис. 4 показаны графики изменения параметров РГТ и K_3 для реальной ситуации (они, конечно же, совпадают с аналогичными графиками на рис. 3), а справа – для гипотетического окончания главы.

Поведение исследуемых параметров для XXXIX строфы одинаково (что естественно, поскольку, напомину, 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 3-й главы ЕО. Если, например, среднее значение гармонической составляющей в письме Татьяны составля-

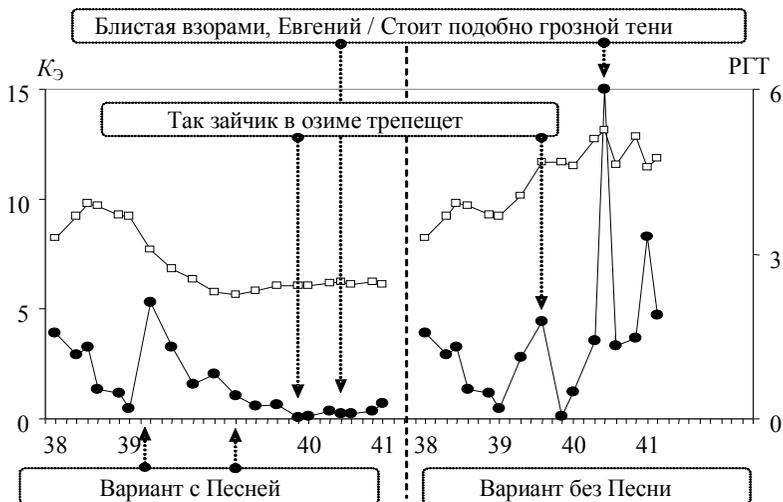


Рис. 4. Гармония и экспрессия ритма в гипотетическом варианте окончания 3-й главы – при отсутствии текста Песни девушек.

ет 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...

Еще менее правдоподобно выглядит поведение параметра K_3 в правой части рис. 4, судя по которому в строфах XL–XLI наблюдается сильнейший рост эмоциональной насыщенности повествования, достигающий своего максимума в XLI строфе ($K_3 = 38,60$)⁷⁶, причем этот максимум превышает абсолютное значение K_3 для всей 3-й главы ЕО, зафиксированное в тексте письма Татьяны (строка 46: «И в мыслях молвила: вот он!»; $K_3 = 38,12$).

Итак, гипотетическое прочтение заключительного фрагмента 3-й главы (без Песни девушек) явно указывает на противопоставленность ритмико-эмоциональной и содержательной составляющих поэтического текста, что для поэзии Пушкина является нонсенсом. Наоборот, реальный текст, включающий Песню девушек, психологически точно завершает всю 3-ю главу на высокой гармонической, но экспрессивно слабо обозначенной ноте, которая столь естественна и для эмоционально уставшего поэта, и для сопереживающего его героям читателя (строфа XLI):

Мне должно после долгой речи
И погулять и отдохнуть:
Докончу после как-нибудь.

Таким образом, 3-я 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 Татьяна в саду внезапно увидела Онегина:

⁷⁶ Для того чтобы сохранить одинаковые масштабы представления данных на рис. 3 и 4, облегчив тем самым восприятие и сопоставление рисунков, мы на рис. 4 в этой точке обозначили разрыв между верхней границей $K_3 = 15,0$ и значением $K_3 = 38,60$.

Блистая взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени,
И как огнем обожжена
Остановилась она.

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 ХLI строфе последовательно принимают значения 2,48; 2,45; 2,50; 2,45; значения K_3 соответственно равны 0,37; 0,26; 0,37 и лишь в последней строчке строфы $K_3 = 0,73$. Дополнительное вычисление параметров РГТ и K_3 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 «сгущенно-романтическом» стиле⁷⁷, а сам Онегин воспринимается героиней «как некий демонический образ готического романа или байронической поэмы»⁷⁸. Именно по этой причине «эмоциональный эпитет „грозный“»⁷⁹, как, впрочем, и обе финальные строфы 3-й главы, не вызывают в читателе особо сильных чувственных потрясений, а поведение параметров гармонии и экспрессии – явное тому подтверждение.

Чтобы убедиться в правомерности подобного вывода, воспользуемся результатами наших исследований, выполненных нами для десяти эмоциональных состояний. Согласно этим данным, среднее значение РГТ = 2,47 для ХLI строфы 3-й главы почти совпадает с величиной того же параметра для поэтического ореола «вдохновение» (РГТ = 2,51), а по среднему значению $K_3 = 0,43$ эта строфа ближе всего к состоянию «хандра» ($K_3 = 0,38$). Если обратиться к значениям тех же параметров для двух последних строф 3-й главы (которые следуют сразу за Песней девушки), то картина останется практически той же: РГТ = 2,44 и $K_3 = 0,39$.

Конечно, эти значения параметров РГТ и K_3 требуют пояснений. Начнем с параметра экспрессии $K_3 = 0,43$: столь малое значение полностью отвечает словам поэта, описывающим в конце ХI строфы состояние Татьяны Лариной перед самой ее встречей с Онегиным: «Так зайчик в озиме трепещет...» Такое психофизическое состояние («трепещет», а тремя строчками ранее в ХI строфе написано: «Так бедный мотылек и блещет / И бьется радужным крылом...») как раз и соотносится с весьма малыми по величине и очень слабыми по своим перепадам

⁷⁷ См.: Лотман 1983: 233.

⁷⁸ См.: Набоков 1998: 342.

⁷⁹ См.: Бродский 1950: 197.

значениями параметра экспрессии K_3 . Последнее формально оценивается величиной $NS = 0,20$ (нестабильность ритмоощущений⁸⁰), совсем уж крохотной и даже меньшей, чем для состояния «хандра».

Теперь о величине $РГТ = 2,47$. Близость этого значения в ХЛ строфе 3-й главы ЕО к величине $РГТ = 2,51$ для состояния «вдохновение» может расцениваться как недоразумение – но только на первый взгляд. Вспомним, что Пушкин, отчетливо различая эмоциональные состояния «восторг» и «вдохновение», дал в своей работе «Возражения на статью Кюхельбекера в „Мнемозине“» особо важные для нас пояснения: «Критик смешивает вдохновение с восторгом... восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного». Та же мысль в скрытой форме звучит и в другой фразе поэта: «Для вдохновения нужно сердечное спокойствие, а я совсем не спокоен», и еще в одной: «Ум не может довольствоваться одною игрою звуков; чувство требует чувства; воображение – картин и рассказов» (Пушкин 1978: 30, 1979: 430; 1978: 449).

Попробуем теперь связать воедино и осмыслить все эти высказывания поэта – но не «вообще», а применительно к заключительным строфам 3-й главы ЕО, которые мы рассматриваем, напомним, с позиций рецептивного и, одновременного, ретроспективного подхода к анализу пушкинского текста.

Татьяна Ларина (после чрезвычайной эмоциональной встряски, связанной с приездом Онегина) немного успокоилась и поднялась с садовой скамейки. Ее психофизическое состояние («трепет») мы только что обсудили, показав, что малое значение параметра экспрессии $K_3 = 0,43$ и его слабые колебания относительно среднего значения (нестабильность ритмоощущений $NS = 0,20$) весьма точно соотносятся с содержанием текста Пушкина. Однако гармония остается высокой – но разве Татьяна уже потеряла всяческую надежду и предвидела катастрофический финал? Не будем забывать, что в ее ушах только-только прозвучала «свадебная» (!) Песня, а возможную здесь контрпозицию, т. е. вариант авторской иронии по отношению к своей главной героине, мы отвергаем как неприемлемую. Итак, Татьяна, немного успокоившись, но ощущая внутреннюю дрожь, продолжала надеяться и верить – и это единственное из предположений, которое мы можем сделать. Ту же волнительную надежду ощущает и читатель (что своим поведением формально и отражают индикативные корреляты гармонии $РГТ$ и экспрессии K_3) – именно в умении Пушкина с помощью обычных «картин и

⁸⁰ Подробнее о параметре NS речь пойдет в следующем разделе.

рассказов» вызывать в душах своих читателей «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» и проявляется гениальность поэта.

В заключение скажем, что насыщенное событиями и сверхэмоциональное повествование в 3-й 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 5-й главе – не менее яркой и экспрессивно насыщенной, и по той же причине – короткой (объемом в 42 строфы).

Подводя промежуточный итог, скажем, что мы уже почти готовы к анализу не только отдельных фрагментов поэтического повествования, но и к исследованию полных стихотворных текстов от начала и до их завершения. Мы уже обсудили методологию и метод ритмико-смыслового изучения стиха, а также дали несколько примеров аналитической работы. Последним из теоретических положений в рамках настоящей работы станет для нас вопрос об интегральных параметрах поэтического текста. Этот вопрос мы рассмотрим к контексте анализа суггестивных свойств стиха, т. е. способности звучащего поэтического текста воздействовать на эмоциональное состояние читателя (слушателя).

6.5.2. Интегральные параметры и креативные зоны ритмики стиха

Мы уже не раз говорили о том, что временные характеристики, на графиках представленные изменениями величин PGT_i и K_3 , являются основными формальными показателями ритмического движения поэтической мысли. Они позволяют анализировать эмоционально-смысловые процессы восприятия стиха в процессе его развертывания от начала текста и до его завершения. Другими возможностями, дополнительными к темпоральным, выступают интегральные параметры, 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 процессов.

Напомню, что применительно к экспрессивно-гармонической динамике ритма мы уже использовали следующие интегральные парамет-

ры стиха: 1) средние для некоторого текста значения ритмико-гармонической точности РГТ O_{CP} (наряду с максимальным значением O_{MAX}); 2) средние значения экспрессивности ритмоощущений $K_{Э-CP}$ (наряду с максимальным значением $K_{Э-MAX}$) для того же текста.

Расширим этот список индикативных параметров восприятия ритмики стиха, включив в него ряд новых параметров, указывающих на степень уравниваемости (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, выявлять крайне любопытные аналогии с данными когнитивной науки (в том числе с данными 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) 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, связанные с устойчивостью ритмики стиха, позволяют ввести в исследовательский оборот новое понятие экспрессивно-гармонических, креативных зон ритмики текста (КЗР). Эти креативные зоны, построенные на основе значений IMP и NS, дают возможность соотнести полученные ритмико-экспрессивные данные со значениями зон активации в мозгу человека и (совместно с параметром IND) – обрести реальный механизм для взаимодействия стиховедов, психофизиологов и нейролингвистов⁸¹.

Индексы ритмико-чувственной активности IND мы рассмотрим чуть ниже (см. п. 6.5.3), а сейчас обсудим вопросы, связанные с использованием параметров IMP и NS. Для большей наглядности будем пред-

⁸¹ См., напр.: Бехтерева 2006: 6–10.

ставлять креативные зоны ритмики КЗР стиха в форме прямоугольников (рис. 5), стороны которого образованы значениями $O_{CP} \pm (IMP / 2)$ – по горизонтали, и $K_{Э-CP} \pm (NS / 2)$ – по вертикали, а центры этих зон расположим в точках $(O_{CP}, K_{Э-CP})$.

Данные на рис. 5 показаны двумя частями с тем, чтобы сохранить отчетливость их графического изображения, а приведенная здесь же КЗР с номером 11 (ЕО, 1-я глава) дает возможность наглядного сопоставле-

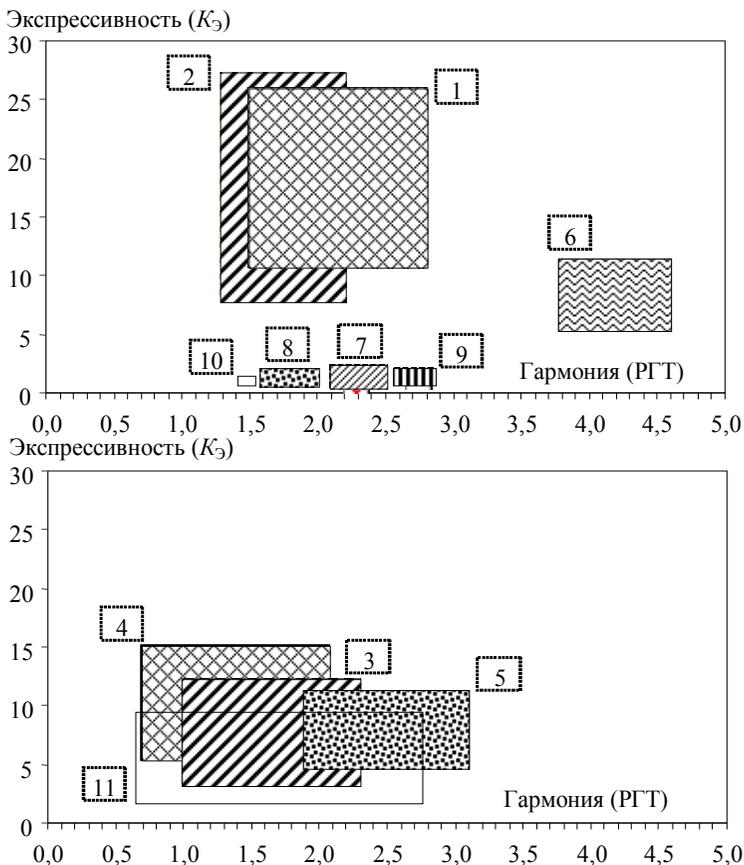


Рис. 5. Креативные зоны ритмики чувственных состояний пушкинских героев: 1 – зависть; 2 – ненависть; 3 – восхищение; 4 – вдохновение; 5 – любовь, ревность, печаль; 6 – ужас; 7 – страх; 8 – безнадежность; 9 – апатия (тоска любви); 10 – хандра; 11 – ЕО, глава 1-я.

ния КЗР десяти других эмоциональных состояний с «эталонной» КЗР, соответствующей этой наиболее спокойной и красочной главе пушкинского романа. Точные значения всех параметров приведены в нашей работе (Гринбаум 2010: 93); здесь мы ограничимся лишь необходимыми пояснениями и дадим небольшой сравнительный анализ полученных результатов.

Итак, показанные на рис. 5 креативные зоны ритмики построены для следующих поэтических текстов Пушкина:

- «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 «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 «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).

Обсудим величины и положение КЗР для трех эмоциональных состояний «безнадежность», «хандра» и «апатия (тоска любви)», помня слова Брюсова из его «Сонета к форме» о том, что:

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

На рис. 5 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, 10) выглядят

карликовыми – эмоциональные переживания, отражаемые в значениях импульсивности IMP и нестабильности NS, здесь минимальны. Состояние «хандра» описывается следующим набором значений: а) самыми низкими средними значениями гармонии ритма ($O_{CP} = 1,57$; $O_{MAX} = 1,80$; $IMP = 0,09$) и б) 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 «хандра».

Не менее интересно сопоставление данных по фрагментам «хандры» и «апатии» с данными по 1-й главе ЕО (КЗР с номером 11), поскольку, напомню, именно среднее значение экспрессивности ритмоощущений $K_{Э-CP} = 0,034$ 1-й главы ЕО было принято нами за единицу ($K_0 = K_{Э-CP} = 0,034$) и, следовательно, для других текстов значения их экспрессивности ($K_{Э-CP}$, $K_{Э-MAX}$) 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 1-й главе ЕО, а значение импульсивности IMP меньше в 20 раз. Вспомним текст пушкинского романа: жизнь Онегина, рассказанная автором в 1-й главе ЕО, сравнивается литературоведами с рядом *механических* движений (В.С. Непомнящий), а механические движения (как движения маятника) никаких эмоций, кроме однообразия бытия («И завтра то же, что вчера»), не выражают и выразить не могут.

Для состояния «апатии» картина иная. Во-первых, среднее значение гармонии здесь в 1,6 раза выше, чем для всей 1-й главы ЕО (при примерном равенстве ее максимальных значений), а импульсивность меньше почти в семь раз. Еще раз сопоставим эти данные с мнением В.В. Набокова, который оценивал 1-ю главу ЕО как одну из двух наиболее *красочных* глав романа, а две строфы «апатии» – как *гениальные*. Многоплановость повествования 1-й главы в отличие от фрагмента 8-й главы, описывающего состояние «апатия», не могла не отразиться на значениях параметра IMP, который, напомню, выражает 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 ($K_{Э-CP} = 1,0$ в обоих случаях), то разброс индивидуальных значений для состояния

«апатия» на порядок меньше, чем для всей 1-й главы ЕО ($NS = 0,7$ и $NS = 7,6$ соответственно).

Именно эти факторы обуславливают громадную разницу значений, формирующих КЗР (рис. 5) для состояний «апатия» (зона 9) и «хандра» (зона 10), с одной стороны, и КЗР 1-й главы ЕО (зона 11) – с другой. Еще раз подчеркнем тот факт, что зона 9 (КЗР «апатия») не только крупнее зоны 10 (КЗР «хандра») – она располагается на оси гармонии значительно правее (рис. 5, центр зоны в точке 2,68; для «хандры» – в точке 1,57). Экспрессия «хандры» при этом в несколько раз меньше – все эти факты подтверждают тот вывод, что характером своего повествования в 8-й главе ЕО Пушкин передает читателю *надежду* – надежду на то, что его герой «не своротит» с ума и сумеет справиться со своим «безумством», тогда как в 1-й главе читатель ничего подобного не испытывает. Вспомним, что в 1-й главе Пушкин даже не делает попытки намекнуть читателю на то, какие же силы или обстоятельства способны вывести Онегина из состояния «хандры», но (в то же время) чередование фрагментов жизнеописания героя с яркими авторскими отступлениями (блестящий неопозиционный прием) позволяют поэту удерживать читателя от чрезмерного погружения в атмосферу онегинской скуки и безрадостного существования.

Итак, сравнение значений интегральных параметров рассмотренных нами КЗР «хандры» и «апатии» с эмоционально-содержательным характером пушкинских текстов еще раз подтверждает правоту Б.В. Томашевского: «Числа должны *переживаться* как качество... В стихах Пушкина наиболее совершенным образом осуществились какие-то строгие законы речевого ритма» (Томашевский 1929: 56; 1990: 63).

6.5.3. Индексы ритмико-чувственной активности

Сравнение динамических и интегральных параметров поэтических текстов разных объемов требует особого внимания. Восприятие человеком художественного текста есть процесс временной (темпоральный, а вовсе не одномоментный), а именованные психические состояния, 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 ИМР для 1-й главы ЕО в 1,7 раза больше, чем для первого монолога Сальери (2,11 против 1,24),

тогда как объемы этих фрагментов разнятся без малого в девять раз (6326 слогов против 704 слогов). С очевидностью появляется необходимость найти такие решения, которые позволят 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:

$$IND = IMP \times NS \times K_S, \quad (8)$$

где коэффициент:

$$K_S = 1 + K_V \times K_T. \quad (9)$$

Коэффициенты K_V и K_T вычисляются по формулам:

$$K_V = (V_1 - V) / V_1, \quad (10)$$

где V_1 – объем (в слогах) текста 1-й главы ЕО, V – объем (в слогах) изучаемого текста, а

$$K_T = (O_{MAX} - O_{CP}) / O_{MAX1}, \quad (11)$$

где O_{MAX} – максимальное и O_{CP} – среднее значение гармонического ритма для некоторого текста, а O_{MAX1} – максимальное значение для 1-й главы ЕО ($O_{MAX1} = 3,2$).

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, напомним, что «*восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*».

Коэффициент K_S обеспечивает выполнение следующих условий:

а) чем ближе объем некоторого текста к объему 1-й главы ЕО, тем меньше значение K_S для этого текста отличается от единицы (для 1-й главы ЕО значение $K_S = 1$, так как $K_V = 0$);

б) превышение максимальных значений РГТ над средними для данного текста относительно величины $O_{\text{МАХ1}}$ формально отражает степень разброса значений РГТ для данного текста в сравнении с эталонным текстом (текстом 1-й главы ЕО), а содержательно – относительную инерционность процесса чувственного восприятия стиха.

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 5-й главы ЕО, завершающий сон Татьяны. Пытаясь понять смысл своего «зловещего» сновидения, героиня обращается к книге Мартына Задеки и, не найдя ответа, а лишь предощущая «печальных много приключений» (строфа XXIV), испытывает чувство беспокойства на протяжении нескольких дней:

Дней несколько она потом
Все беспокоилась о том.

Таким образом, введение и использование параметра K_S имеет под собой серьезные основания⁸², а внимательный анализ полученных результатов (см. ниже) 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. 15 и 16. 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 ритмообра-

⁸² Причины, побудившие нас использовать формулы (8)–(11) для вычисления параметра IND, лежат в области эмпирических наблюдений: результаты, основанные на привлечении других параметров гармонии и экспрессии, значительно менее точны и выразительны (проверке были подвергнуты восемь различных вариантов расчетов).

Таблица 15

**Суггестивные ритмико-экспрессивные
характеристики восприятия стиха Пушкина**

№	Поэтический ореол	Параметры ритмики 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	Любовь, 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	Безнадежность	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 16

**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

за «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, 5-я глава ЕО, XVIII–XXI), для которого особым является не только положение его КЗР по отношению к другим креативным зонам ритмики (рис. 5), но и величина IND, соотносимая с *реальным* состоянием «неприятности» (IND = 6,5 – см. табл. 15). 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. 15 при сопоставлении величин параметра K_3 . Вспомним начало этого эпизода:

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

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. 15). Для этих состояний величины IND наименьшие, и они соотносятся с диапазоном частот головного мозга, характерных для реального человеческого состояния «сон» (табл. 16).

Оставаясь до конца сторонником Бенедикта Спинозы, говорившего «Подвергай все сомнению!», напомним, что в тексте ЕО мы встречаем весьма близкие, но не идентичные описания двух эмоциональных

состояний Онегина. Если в 1-й главе Пушкин назвал эмоциональное состояние Онегина «хандрой» (1, XXVIII):

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

то в 8-й главе мы читаем несколько иной текст (8, XXXIV):

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

Обратим внимание и на то обстоятельство, что, характеризуя фрагмент «хандры» Онегина, В.В. Набоков связывал свое впечатление *долгой тоскливой зевоты* с пропущенными строфами 1-й главы. Наш анализ указывает и на другую причину подобного эмоционального восприятия этого фрагмента 1-й главы ЕО: экспрессивное начало стиха здесь фактически отсутствует, индекс ритмико-чувственной активности практически равен нулю. На фоне всей 1-й главы (IND = 16,1) подобный *спад в жестко прозаическую тональность* (IND = 0,03) крайне впечатляющ.

Теперь о строфах «апатии». Вновь процитируем В.В. Набокова, который в своих пояснениях к этому отрывку из 8-й 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», 5, XXXVIII), 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, т. е. 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: вспомним, что «посредством гения природа дает правило искусству» (И. Кант), а «искусство, – писала М. Цветаева, – есть та же природа» (Цветаева 2000: 89).

7. Математико-гармонический анализ поэтических текстов

Три стихотворных текста станут объектом нашего математико-гармонического анализа: стихотворение Фета «Шопот, робкое дыханье...», стихотворение Лермонтова «Бородино» и монолог Онегина из 4-й главы ЕО. В литературоведении существует особый жанр исследовательской работы, именуемый «Анализ одного стихотворения»; в рамках такого подхода к стихотворному тексту и построена последняя часть нашей книги. В каждом из трех случаев наша аналитическая работа будет несколько отличаться от предыдущей с тем, чтобы двигаясь от простого к более сложному, продемонстрировать все практические возможности математико-гармонического стиховедения. Аналитическая работа в жанре анализа одного стихотворения включает краткое описание историко-литературного контекста произведения, выявление особенностей ритмики стиха и рассмотрение различных аспектов гармонической организации текста, а сам жанр по традиции предполагает наличие в научной работе полного текста исследуемого произведения – независимо от степени его известности и популярности. И еще одно необходимое пояснение: текст монолога Онегина представляет собой так называемый «вставной текст»; по этой причине мы имеем возможность и будем анализировать текст Монолога двояким образом: в режиме «сепаратного» чтения (Монолог как самостоятельный фрагмент

романа) и в режиме общего прочтения романа (Монолог как составная часть полного текста 4-й главы ЕО).

7.1. Анализ стихотворения Фета «Шопот, робкое дыханье...»

7.1.1. Краткий историко-литературный контекст

Стихотворение «Шопот, робкое дыханье...» принадлежит к числу лучших поэтических произведений лирического жанра. Впервые оно было опубликовано в журнале «Москвитянин» в 1850 г., затем переработано, и спустя шесть лет его окончательный вариант появился в сборнике «Стихотворения А.А. Фета», который был издан под редакцией И.С. Тургенева. Обе редакции⁸³ стихотворения Фета написаны разно-стопным хореем, весьма редким для русской традиции размером. Для примера скажем, что поэтическое наследие Пушкина включает всего лишь один текст, написанный этим вариантом стихотворного размера, наследие Лермонтова – два текста, Фета – восемь, Некрасова – три текста⁸⁴.

Стихотворение Фета, как минимум, трижды становилось объектом литературоведческого анализа: сначала в работе Б.М. Эйхенбаума, затем А.Б. Муратова и М.Л. Гаспарова⁸⁵. Перечитывая эти статьи, трудно отделаться от мысли, что к сказанному в них уже нечего добавить – настолько полно, тонко и деликатно рассмотрены здесь практически все стороны поэтического шедевра Фета.

Наш анализ несколько не противоречит основным (за исключением одного) положениям, высказанным известными литературоведами: он только лишь дополняет, уточняет и, в ряде моментов, их развивает. Причина, которая обусловила появление нашего анализа стихотворения Фета, заключена в определенном противоречии между эстетическим пониманием сущности ритма стихотворного текста («ритм делает ощутимой гармонию» – Е.Г. Эткинд) и теми качественными оценками параметров ритмических пульсаций, которые мы находим в указанных выше работах.

Так, М.Л. Гаспаров считал ритмическое движение в стихотворении Фета маловыразительным: «...распределение ударных гласных и

⁸³ Тексты приводятся по: Фет 1937: 126, 127, 647, 670.

⁸⁴ Данные М.Л. Гаспарова (Гаспаров 1999: 175).

⁸⁵ См.: Эйхенбаум 1969: 464–465; Муратов 1985: 162–171; Гаспаров 1995: 139–149.

аллитераций отмечают все строфы более или менее равномерно, <эти признаки> композиционно нейтральны» (Гаспаров 1995: 147). В работе А.Б. Муратова ритмический аккомпанемент стиха представлен более точно, подробно и обстоятельно, но и здесь вывод о «вполне ясной метрической уравновешенности стихотворения, придающей ему равномерный ритм» (Муратов, 1985: 169), вызывает некоторое чувство дискомфорта. Мы отдаем себе отчет в том, что такая точка зрения вполне оправдана, если считать незначительными 10%-е отклонения от средней ударности строфы, наблюдаемые в первых двух строфах стихотворения Фета: 9 ударных слогов в первом 4-стишии, 11 – во втором и 10 – в третьем, заключительном катрене (табл. 17). Но именно эта, на первый взгляд весьма малая разница в величинах тонического объема строф позволит, как мы увидим ниже, выявить и сделать «ощутимым» (таким, что можно подсчитать, математически «пощупать») гармоническое начало движения поэтической мысли Фета, начало, которое находится в полном согласии с образно-тематическим и композиционным строем всего стихотворения.

7.1.2. Эстетико-формальный аспект анализа

Напомним, что мы определили гармонию как такую эстетически осознанную меру, что «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже» (Альберти).

Именно эти слова Альберти могли бы послужить эпиграфом к ритмико-гармоническому анализу стихотворения Фета, стихотворению настолько точному и совершенному в своих симметрических и, одновременно, асимметрических элементах интонационно-мелодического движения, что известный афоризм «все гениальное просто» получает здесь безусловное и неопровержимое подтверждение.

Два варианта стихотворения, а также соответствующие величины ритмико-гармонической точности τ приведены в табл. 17, где $T_{СТРК}$ – тоническая длина (число ударных слогов) строки, $T_{КАТР}$ – тонический объем (число ударных слогов) строфы, T_{Φ} – тонический объем стихотворения, а τ – фактический уровень ритмико-гармонической точности. Знаком «*» в первой графе таблицы отмечены строки с измененным (в окончательной редакции) текстом.

Сначала представим эстетико-формальный аспект анализа стихотворения Фета, а затем обратимся к двум традиционным формам анализа стихотворных произведений.

Тексты двух вариантов стихотворения Фета

№ СТРОК	Окончательная редакция (1856)			Первая редакция (1850)		
		$T_{\text{СТРОК}}$	$T_{\text{КАТР}}$		$T_{\text{СТРОК}}$	$T_{\text{КАТР}}$
1*	Шопот, робкое дыханье,	3	9	Шопот сердца, уст дыханье,	4	10
2	Трели соловья,	2		Трели соловья,	2	
3	Серебро и колыханье	2		Серебро и колыханье	2	
4	Сонного ручья,	2		Сонного ручья,	2	
5	Свет ночной, ночные тени,	4	11	Свет ночной, ночные тени,	4	11
6	Тени без конца,	2		Тени без конца,	2	
7	Ряд волшебных изменений	3		Ряд волшебных изменений	3	
8	Милого лица,	2		Милого лица,	2	
9*	В дымных тучках пурпур розы,	4	10	Бледный блеск и пурпур розы,	4	10
10*	Отблеск янтаря,	2		Речь, не говоря,	2	
11	И лобзания, и слезы,	2		И лобзания, и слезы,	2	
12	И заря, заря!..	2		И заря, заря!..	2	
$T_{\Phi} = 30; \tau = 3,5$		30		$T_{\Phi} = 31; \tau = 0,6$		31

Вычислим значения ритмико-гармонических параметров для окончательной редакции стихотворения Фета и дадим необходимые пояснения.

1. Стихотворный размер: $x4343жм$ (4-стопный и 3-стопный хорей с женской и мужской перекрестной рифмой).

2. Силлабический (слоговой) объем строфы (4-стишия, катрена) $S_K = 26 = 2 \times 13$ слогов, что соответствует слоговому объему двух строк 6-стопного ямба с женскими окончаниями. Нечетные (длинные) строки катрена стихотворения Фета содержат по 8 слогов, четные (короткие) – по 5 слогов. Слоговый объем всего стихотворения $S = 78$ слогов ($S = 78 = 3 \times 26 = 6 \times 13$), число безударных слогов B равно 48 ($B = 48 = 6 \times 8$), число ударных слогов T (см. табл. 17) равно 30 ($T = 30 = 6 \times 5$).

3. Число 13 входит в ряд Фибоначчи $R = \{0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, \dots\}$; для данной строфической организации текста тройка чисел (5–8–13) этого ряда определяет максимально достижимый теоретический уровень ритмико-гармонической точности $\tau^C = 3,5$.

4. Фактический уровень τ ритмико-гармонической точности для всего произведения равен теоретическому максимуму: $\tau = \tau^C = 3,5$. При

этом первый и второй катрены *по отдельности* далеки даже от единичного уровня РГТ (для них $\tau_{1К} = \tau_{2К} = 0,24$), но более «тяжелый» второй катрен ($T_{1К} = 9$, $T_{2К} = 11$) *гармонизирует* баланс между ударным T и безударными B слогами в первых восьми строчках стихотворения: $(20-32) = 2 \times (10-16) = 4 \times (5-8)$. Тем самым между этими параметрами устанавливается пропорция, в точности соответствующая числам Фибоначчи $(20-32-52) = 4 \times (5-8-13)$. Для последней тройки чисел $\tau = 3,5$. Финальное 4-стишие стихотворения, будучи *идеальным* в ритмико-гармоническом отношении, лишь подтверждает наивысший для данной строфической организации текста уровень РГТ $\tau = \tau^C = 3,5$, достигнутый в первых восьми строчках стихотворения.

5. Среднее число ударных слогов в 4-стишиях (катрене) равно 10 (или 2×5); среднее число ударных слогов в нечетных (длинных) строчках равно трем, а число ударных слогов в *каждой* короткой строчке равно двум. Это означает, что *все* стихотворение Фета построено на пропорции «золотого сечения», поскольку его силлабо-тонические параметры S , B и T всех трех уровней структурной организации поэтического текста в точности соответствуют числам ряда Фибоначчи $R_{1+1} = \{0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, \dots\}$. Действительно, *строчные* значения параметров S , B и T соответствуют тройкам чисел $(2-3-5)$ для четных и $(3-5-8)$ для нечетных строк; *строфические* – тройке чисел $(10-16-26) = 2 \times (5-8-13)$, а для уровня *целого* произведения – тройке чисел $(30-48-78) = 6 \times (5-8-13)$.

Таким образом, в стихотворении Фета явственно виден «принцип конструкции» строфы русского классического стиха, основанный на едином симметрически-асимметричном движении поэтической мысли: силлабика строфы (катрена) определяется двумя одинаковыми полустихиями (принцип симметрии), а каждое полустихие образовано одной длинной и одной короткой строчками в полном соответствии с «божественной» пропорцией (принцип асимметрии): 13 (целое) = 8 (большее) + 5 (меньшее). Более того, в рамках этой симметрично-асимметричной $2 \times (8 + 5)$ структуры (строфы как меры ритмического движения) саморазвитие поэтического образа (динамика движения) реализуется с такой степенью ритмико-гармонической точности, которая не оставляет сомнений в реальности применимости закона золотого сечения к стихотворному тексту. Чрезвычайно важным является и то обстоятельство, что в этом стихотворении Фета проблема «полуударений» отсутствует, поскольку ударными в стихе являются только полнозначные слова. Иначе говоря, однозначная расстановка ударений сво-

дит на нет возможный скептицизм в отношении самого *метода* ритмико-гармонического анализа поэтических текстов, метода, основанного на «божественной» пропорции, которая и определяет *принцип* конструкции русского силлабо-тонического стиха.

Теперь рассмотрим первоначальный вариант стихотворения Фета. В ритмическом отношении он отличается от своей окончательной редакции только первой строкой, представленной полноударным хореем (четыре ударных слога в редакции 1850 г. вместо трех в варианте 1856 г.). Этот, казалось бы, весьма незначительный факт обуславливает совершенно иной ритмико-гармонический баланс между ударными и безударными слогами: первый и последний катрены имеют $\tau_{1К} = \tau_{3К} = 3,5$, но в целом ритмико-гармоническая точность первого варианта стихотворения ($\tau = 0,6$) почти в 6 раз уступает своему окончательному варианту ($\tau = 3,5$). Аналогичный факт был нами обнаружен при анализе ритмико-гармонической точности строф поэмы «Родословная моего героя» Пушкина в сопоставлении с оставшимися в рукописи строфами его же поэмы «Езерский». Факт этот заключается в том, что работа поэта, связанная с совершенствованием поэтического текста, затрагивает все стороны художественного произведения, включая, безусловно, и ритмико-гармоническую составляющую движения поэтической мысли. Художественное превосходство окончательной редакции стихотворения Фета представляется нам бесспорным со всех точек зрения (эвфонической, интонационно-мелодической, образно-содержательной), и поэтому адекватное поведение параметра РГТ как нельзя лучше демонстрирует не только важнейшее формальное свойство «божественной» пропорции – ее сверхчувствительную точность. Последняя полностью соответствует эстетико-философскому пониманию строфы как меры саморазвития поэтической мысли, она отчетливо указывает на внутреннюю, имманентную природу взаимообусловленности, системности рассматриваемых явлений.

Следующие два раздела дают примеры совместного ритмико-гармонического и литературоведческого анализа поэтического текста.

7.1.3. Образный и мотивный аспекты анализа

Семантическое единство образного строя стихотворения Фета и два центральных мотива повествования («любовь» и «природа») формируют у читателя целостное впечатление неопределенности, невозможности в полной мере выразить чувства радости, умиротворенности, любви (Муратов 1985: 166). Простые слова, без всякого пафоса, без какого-

либо намека на вычурность формируют простые в синтаксическом отношении номинативные конструкции, представляя в буквальном смысле поток сознания. Нельзя не вспомнить здесь слова Пушкина: «Поэзия, которая по своему высшему, свободному свойству, не должна иметь никакой цели, кроме самой себя, кольми паче не должна унижаться до того, чтоб силою слова потрясать вечные истины...» (Пушкин 1988: 184). Переплетенность же эмоционально-тематических ассоциаций лишь усиливает общую картину бесконечной, неземной радости бытия.

Переплетенность двух линий повествования носит разнообразный, но исключительно четкий характер: в первых двух катренах – кольцевые структуры, а в последнем 4-стишии – структура линейная, последовательная. Более того, тематическое кольцо «природа», образуемое строками 2–6, обрамлено внешним тематическим кольцом «любовь» (строки 1 и 7–8), каждое из которых, точно так же, как и оба вместе, – гармоничны в ритмическом отношении. Действительно, для двух первых катренов стиха в целом $\tau_{1K} = \tau_{2K} = 3,5$ (об этом мы уже говорили выше). Далее, внешнее кольцо («любовь») образовано строками с суммарным числом слогов $S = 21$ ($8 + 8 + 5$), число ударных слогов в тех же строчках $T = 8$ ($3 + 3 + 2$) и, следовательно, число безударных слогов $B = 13$. Но ведь эта тройка чисел ($8-13-21$) принадлежит тому же ряду Фибоначчи, и для нее величина ритмико-гармонической точности $\tau^C = 9,0$. Отметим, что данный набор значений параметров S , B и T соответствует идеально-гармоничному 2-стишию 5-стопного ямба со смешанной (мужской и женской) рифмой, т. е. 2-стишию, имеющему высшее для 5-стопных ямбических стихов значение РГТ $\tau = 9,0$. Не менее интересны и числовые характеристики внутреннего тематического кольца («природа»), силлабический объем которого $S = 5 + 8 + 5 + 8 + 5 = 31$, а тонический объем $B = 2 + 2 + 2 + 4 + 2 = 12$. Тройка чисел ($12-19-31$), хотя и не принадлежит к представленному выше ряду Фибоначчи⁸⁶, имеет тем не менее величину ритмико-гармонической точности τ больше единицы ($\tau = 1,8$). Для сравнения отметим, что среднее значение параметра τ для всех строф романа ЕО равно 1,9. В структурно-динамическом аспекте картина аналогична: внешнее тематическое кольцо образовано тремя строками (1, 7 и 8), а внутреннее – пятью строками (со второй по шестую включительно), следовательно, и здесь золотая пропорция структурно-тематической композиции стиха представлена у Фета числами (3–5–8) ряда Фибоначчи R_{1+1} .

⁸⁶ Напомню, что эта тройка чисел принадлежит ряду Фибоначчи R_{2+5} .

Другой, предметно-понятийный ракурс анализа первых двух строф стихотворения («звук», «цвет», «состояние») позволяет увидеть и иное композиционное качество стиха Фета: если мотивные линии, как мы уже отмечали, представляют собой вложенные кольцевые структуры, то семантические поля выстроены в последовательно сменяющие друг друга ассоциативные комплексы. Действительно, первые две строчки стиха («Шопот, робкое дыханье, / Трели соловья») формируют семантическое поле «звук», следующие четыре строчки («Серебро и колыханье / Сонного ручья, // Свет ночной, / Ночные тени») – поле «цвет», а строчки 7 и 8 («Ряд волшебных изменений / Милого лица») – семантическое поле «состояние». В третьей строфе эти ассоциативные комплексы будут дополнены, расширены новыми элементами, но процесс их первоначального формирования *гармоничен* в ритмическом отношении для *каждого* семантического поля, причем происходит он во всех трех случаях по одной и той же схеме. Первым двум строчкам («звук») соответствует тройка чисел (5–8–13), следующим четверем («цвет») – тройка (10–16–26) = 2 × (5–8–13), а последним двум строчкам 8-стишия («состояние») – та же тройка Фибоначчи (5–8–13). Невозможно отделаться от мысли, что рукой Фета водила неземная сила «божества и вдохновенья».

Последняя строфа стихотворения отличается от двух первых и композиционно, и синтаксически, и ритмически, привнося в общую картину образных ассоциаций не только новые краски, но и новые способы формирования их смысловой взаимозависимости. Так, семантическое поле «цвет» расширяется не только за счет первых двух строк третьей строфы («В дымных тучках пурпур розы, / Отблеск янтаря»), но и за счет последней строки текста («И заря, заря!...»), которая одновременно формирует у читателя «состояние», близкое к «апофеозу любви, прекрасной как рождающийся день» (Муратов 1985: 166). Третья строчка последней строфы также участвует в расширении семантических зон «состояния» («И лобзания, и слезы») и «звука» («И лобзания»), что не требует никаких пояснений, если читательскому восприятию поэтического текста не чужда простейшая игра воображения. Такой многозначной картине семантической паутины соответствует и единое ритмическое движение, единое по той причине, что третья (длинная) строка строфы лишена в своем первом слоге ритмического маркера (пиррихий на первом икте в строке 11); тем самым данная строка продолжает и развивает ускоренное движение поэтической мысли, начатое в предыдущей, короткой 10-й строке. Последняя строка строфы лишь усиливает это движение, этот стремительный взлет навстречу новому

дню, новому чувству, новой жизни. В ритмико-гармоническом отношении нерасчлененное движение третьей строфы характеризуется, как мы указывали выше, максимально возможным для стиха Фета значением величины РГТ $\tau = 3,5$.

Пропуски ударения (пиррихии) на первом слоге длинных строк встречаются в стихотворении Фета два раза – в первой и третьей строфах (строки 3 и 11), причем оба раза эти ритмические маркеры и образно-тематически, и ритмико-гармонически обусловлены. В первой строфе пиррихий усиливает слитность движения, нивелируя межстиховую паузу и делая тем самым более тесным стиховой ряд внутреннего тематического кольца «природа». В последней строфе тот же ритмико-стилистический прием умножает ощущение единства природы и внутреннего состояния лирического героя, а мажорный аккорд последней строки («И заря, заря!..») окончательно фиксирует их новое качество, связанное с устремленностью и души, и природы к свету любви и солнца.

Завершая ритмико-смысловой анализ стихотворения Фета «Шопот, робкое дыханье...», вспомним слова Леонардо да Винчи: «Художник обязан прежде всего знать математику, уметь владеть ею, чтобы постигать гармонию, поскольку она покоится на пропорции, мере и числе»⁸⁷. Качественно-количественные параметры стихотворения Фета в этом отношении настолько отвечают воззрениям великого Леонардо, что остается лишь изумляться гениальной точности поэта, его интуиции и такому вдохновенному мастерству, что «ни убавить, ни прибавить ничего нельзя, не сделав хуже».

7.2. Анализ стихотворения Лермонтова «Бородино»

В русской поэтической традиции Бородинская строфа Лермонтова занимает особое место, и тому есть как минимум две причины. Первая общеизвестна: свое название строфа получила потому, что ею написано стихотворение «Бородино», одно из наиболее известных, а для русского читателя – хрестоматийных произведений поэта⁸⁸. Вторая причина – уникальная конструкция Бородинской строфы (7-стишие с разными по своей длине ямбическими строками), практически не получившая своего воспроизведения в текстах XIX и XX вв. Последнее обстоятельство с очевидностью входит в противоречие с первым, но исчерпывающих объяснений этому парадоксу теория стиха нам не дает. Семи-

⁸⁷ Цит. по: Хоромин, 1994: 54.

⁸⁸ Стихотворение «Бородино» изучается в русских школах со второй половины XIX в. Текст стихотворения цит. по: Лермонтов 1954: 80–83.

стишие как форма стихотворного текста – «редкое явление» (Шенгели 1960: 280), и все же знаменитая Бородинская строфа, на наш взгляд, заслуживает более пристального внимания, чем то, которое ей уделяли стиховеды на протяжении почти двух столетий.

С другой стороны, аналитическая ситуация с текстом стихотворения «Бородино» во многом аналогична той, которую мы встречаем применительно к стихотворению Фета «Шопот, робкое дыханье...» Достаточно вспомнить хотя бы некоторые фундаментальные работы В.Г. Белинского, И.Л. Андроникова, В.Э. Вацура, Д.Е. Максимова, В.А. Мануйлова, Э. Найдича, М. Пейсаховича, В.Н. Турбина, Б.М. Эйхенбаума, чтобы усомниться уже в самой возможности существования в тексте (и контексте) стихотворения «Бородино» чего-либо неизвестного, неясного или малоубедительного. И все же один (тот же самый!) исследовательский вопрос до поры до времени оставался без ответа, и этот вопрос – о ритме стихотворения Лермонтова и, более того, о ритме стихотворения «Бородино» в ракурсе триединой формулы поэтического текста «ритм – форма – содержание». Напомню, что в свое время Андрей Белый писал о едином «ритмо-смысле» стиха и о том, что «лишь у плохих поэтов аллегоризируется смысл, насильственно отрываясь от ритма» – с этих позиций все историко-литературные штудии лермонтоведов если и затрагивают тему ритма и метра в стихотворении «Бородино», то лишь в самом общем виде, указывая на ряд его хорошо известных строфических, рифмических и метрических особенностей, но никак не исследуя собственно ритмику этого произведения. Причина тому (как мы отмечали) проста – классический метод изучения ритма поэтического текста, основанный на статистике «профилей ударности» стиха, не способен «справляться» с текстами, написанными разноstopными стихотворными размерами, а именно разноstopным ямбом и написано стихотворение Лермонтова «Бородино».

Итак, целью нашего анализа является, во-первых, изучение канонического стихотворения Лермонтова «Бородино» с позиции структурно-композиционного и ритмико-смыслового (эмоционально-содержательного) развертывания всего текста от его начала («Скажи-ка, дядя, ведь недаром / Москва, спаленная пожаром, / Французу отдана») и вплоть до завершающей фразы: «Когда б на то не божья воля, / Не отдали б Москвы». Во-вторых – проведение структурного анализа Бородинской строфы в аспекте ее темпорального и холистического гармонических потенциалов, а также исследование реального их воплощения в тексте стихотворения «Бородино».

7.2.1. Краткий историко-литературный контекст

Стихотворение «Бородино» было написано Лермонтовым в конце 1836 (или в начале 1837, точная дата не установлена) г. и передано поэтом для публикации в журнал «Современник» еще до своей высылки на Кавказ.

Текст стихотворения Лермонтова «Бородино»

1

1 «Скажи-ка, дядя, ведь не даром
2 Москва, спаленная пожаром,
3 Французу отдана.
4 Ведь были ж схватки боевые,
5 Да, говорят, еще какие!
6 Не даром помнит вся Россия
7 Про день Бородина!»

2

8 – Да, были люди в наше время,
9 Не то, что нынешнее племя:
10 Богатыри – не вы!
11 Плохая им досталась доля:
12 Немногие вернулись с поля...
13 Не будь на то господня воля,
14 Не отдали б Москвы.

3

15 Мы долго молча отступали,
16 Досадно было, боя ждали,
17 Ворчали старики:
18 «Что ж мы? на зимние квартиры?
19 Не смеют что ли командиры
20 Чужие изорвать мундиры
21 О русские штыки?»

4

22 И вот нашли большое поле:
23 Есть разгуляться где на воле!
24 Построили редут.
25 У наших ушки на макушке!
26 Чуть утро осветило пушки
27 И леса синие верхушки –
28 Французы тут-как-тут.

5

29 Забил заряд я в пушку туго
30 И думал: угощу я друга!
31 Постой-ка, брат, мусью:
32 Что тут хитрить, пожалуй к бою;
33 Уж мы пойдем ломить стеною,
34 Уж постоим мы головою
35 За родину свою!

6

36 Два дня мы были в перестрелке.
37 Что толку в этакой безделке?
38 Мы ждали третий день.
39 Повсюду стали слышны речи:
40 «Пора добратся до картечи!»
41 И вот на поле грозной сечи
42 Ночная пала тень.

7

43 Прилег вздремнуть я у лафета,
44 И слышно было до рассвета,
45 Как ликовал француз.
46 Но тих был наш бивак открытый:
47 Кто кивер чистил весь избитый,
48 Кто штык точил, ворча сердито,
49 Кусая длинный ус.

8

50 И только небо засветилось,
51 Все шумно вдруг зашевелилось,
52 Сверкнул за строем строй.
53 Полковник наш рожден был хватом:
54 Слуга царю, отец солдатам...
55 Да, жаль его: сражен булатом,
56 Он спит в земле сырой.

9

57 И молвил он, сверкнув очами:
 58 «Ребята! не Москва ль за нами?
 59 Умремте ж под Москвой,
 60 Как наши братья умирали!»
 61 – И умереть мы обещали,
 62 И клятву верности сдержали
 63 Мы в Бородинский бой.

10

64 Ну ж был денёк! Сквозь дым летучий
 65 Французы двинулись как тучи,
 66 И всё на наш редут.
 67 Уланы с пестрыми значками,
 68 Драгуны с конскими хвостами,
 69 Все промелькнули перед нами,
 70 Все побывали тут.

11

71 Вам не видать таких сражений!..
 72 Носились знамена как тени,
 73 В дыму огонь блестел,
 74 Звучал булат, картечь визжала,
 75 Рука бойцов колоть устала,
 76 И ядрам пролетать мешала
 77 Гора кровавых тел.

12

78 Изведал враг в тот день немало,
 79 Что значит русский бой удалый,
 80 Наш рукопашный бой!..
 81 Земля тряслась – как наши груди,
 82 Смешались в кучу кони, люди,
 83 И залпы тысячи орудий
 84 Слились в протяжный вой!..

13

85 Вот смерклось. Были все готовы
 86 Заутра бой затеять новый
 87 И до конца стоять!..
 88 Вот затрещали барабаны –
 89 И отступили бусурманы.
 90 Тогда считать мы стали раны,
 91 Товарищей считать.

14

92 Да, были люди в наше время,
 93 Могучее, лихое племя:
 94 Богатыри – не вы.
 95 Плохая им досталась доля:
 96 Немногие вернулись с поля.
 97 Когда б на то не божья воля,
 98 Не отдали б Москвы.

Творческая история стихотворения начинается с его предшественника – романтического стихотворения «Поле Бородина», написанного поэтом за несколько лет до «Бородина» и давшего последнему несколько строк, включая знаменитую «Ребята, не Москва ль за нами?» Преобразившись, «Бородино» заняло достойное место среди лирических шедевров поэта наряду с «Завещанием», «Валериком» и «Родиной». «Радикально изменился, – писал В.Н. Турбин, – и жанр стихотворения. Невнятная дидактика „Поля Бородина“ была решительно вытеснена чуть-чуть иронической, естественной в своем выражении дидактикой подчеркнуто бесхитростного повествования. „Бородино“ – новелла. Дидактическая новелла, батальные сцены которой полемически обращены к инертному, по мнению поэта, настоящему. И в патриотических строках „Бородина“ Белинскому⁸⁹ слышалась „...жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедше-

⁸⁹ См.: Белинский 1954: 503.

му, столь полному славы и великих дел“. Белинский, таким образом, трактовал „Бородино“ как вещь принципиально двуплановую: на первом плане – рассказ старого солдата, реалистическая баталистика, панорама великой битвы; на втором – горечь публицистического упрека, инвективное сопоставление прошедшего и настоящего, осуждение коего в еще более полной мере впоследствии сказалось в „Думе“» (Турбин 1979: 392).

Это высказывание верно не только по сути читаемого нами текста Лермонтова. Написанное поэтом в преддверии празднования 25-летнего юбилея Бородинского сражения, оно с необычайной ясностью отражало эмоциональное восприятие Лермонтовым важнейшего события в истории России первой трети XIX в. Для нашего же исследования мысль о «принципиальной двуплановости» стихотворения оказывается одной из основных, поскольку представленный ниже гармонический структурно-композиционный анализ текста подтверждает эту мысль математически.

7.2.2. Гармония и экспрессия ритма в стихотворении «Бородино»

Картина соотношенности гармонического ритма (параметры РГТ и K_3) и содержания стихотворения «Бородино» приведена на рис. 6.

Дадим некоторые пояснения к построению графиков РГТ и K_3 (см. рис. 6). Напомним, что вычисления значений параметров РГТ и K_3 производятся по формулам (1) и (2) для значений S_i (общее число слогов), V_i (число безударных слогов) и T_i (число ударных слогов). Величины этих значений определялись для текста стихотворения «Бородино» в конце каждой 3-й и 7-й строк каждой строфы ($i = 1, 2, 3, \dots, 28$), т. е. графики на рис. 6 построены на основе 28 значений РГТ и K_3 (S_i , V_i и T_i – накопленные от начала текста общее число слогов, число безударных и ударных слогов соответственно). Выбор в пользу такого способа вычислений (анализа данных в конце 3-й и 7-й строк) был сделан исходя из особой рифмической цепи *ААbСССb* Бородинской строфы Лермонтова. Так, например, в конце 3-й строки 1-й строфы накопленные от начала текста значения S_i , V_i и T_i равны 24, 15 и 9 соответственно, для них величины РГТ = 1,84 и $K_3 = 87,9$. Для 7-й строки 3-й строфы значения S_i , V_i и T_i равны 171, 107 и 64, а величины РГТ = 1,17 и $K_3 = 16,4$.

Теперь займемся вопросами анализа темпоральной соотношенности поведения кривых РГТ и K_3 (рис. 6) и содержания стихотворения «Бородино».

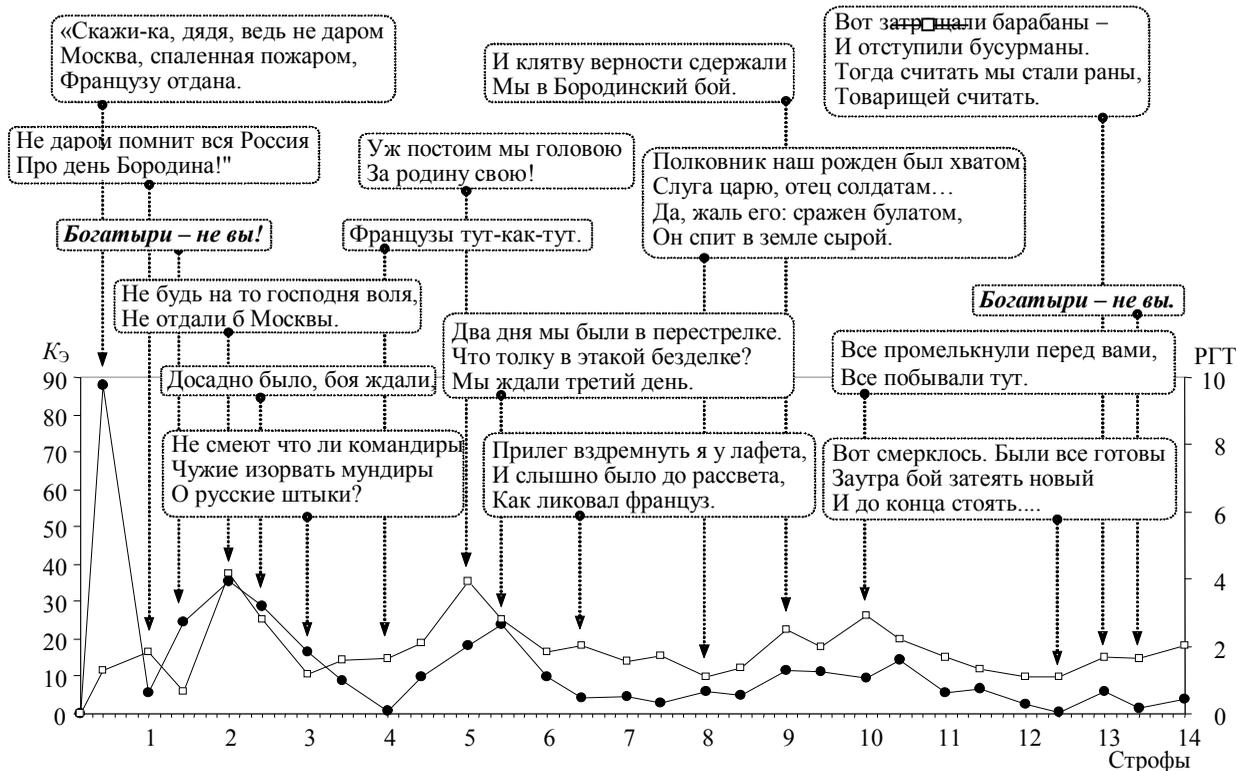


Рис. 6. Гармония и экспрессия ритма в стихотворении Лермонтова «Бородино» (—□— – RGT).

Первое, что сразу обращает на себя внимание, – это то, что кривые РГТ и K_3 по своему поведению весьма схожи, заметно отличаясь лишь в самом начале стихотворения. Опыт наших исследований текстов Пушкина показывает, что подобное поведение РГТ и K_3 по-своему (на языке математики) отражает открытость и искренность поэтического повествования. Такая синхронность обнаруживается, во-первых, в рассказе Пушкина о Татьяне Лариной (в 3-й главе ЕО) и, во-вторых, в письме самой Татьяны к Онегину⁹⁰. Несмотря на кажущуюся (в содержательном плане) неуместность проводимой здесь аналогии, реальное восприятие этих конкретных текстов Пушкина и Лермонтова весьма близко по своему эмоциональному настрою: в обоих случаях читатель прежде всего ощущает неподдельную искренность повествования и выраженную в словах автора (или его героев) правду жизненных обстоятельств. Подобные мысли в отношении «дяди»-рассказчика из стихотворения «Бородино», бывалого солдата и участника Бородинской битвы, рефреном проходят через все классические комментарии к этому тексту⁹¹. Справедливость общепризнанного мнения получила теперь и свое математически точное подтверждение.

Рассмотрим теперь некоторые моменты более обстоятельно. Остановимся вначале на 1-й строфе, где значение экспрессии $K_3 = 87,9$ – наибольшее во всем стихотворении. Обращенные к старому воину слова молодого солдата «Скажи-ка, дядя, ведь не даром...» представлены читателю в такой вопросительно-восклицательной речевой форме, которая уже сама по себе предполагает эмоциональный всплеск – его мы и наблюдаем на рис. 6. Кривая РГТ демонстрирует усиление гармонии в последовательности (0–1,3–1,8), но более интересно здесь поведение параметра K_3 : на первом 3-стишии экспрессия резко скачком достигает своего абсолютного в стихотворении максимума ($K_3 = 87,9$), а к

⁹⁰ См.: Гринбаум 2010: 154, 176.

⁹¹ Вот что писал, напр., И.Л. Андроников: «Обычным разговорным языком ветеран Отечественной войны, человек уже не молодой – „дядя“ начинает по порядку излагать события великого дня, попутно давая им простую, житейскую оценку. Но в этих-то, казалось бы, немудреных суждениях о том, что враг извдал в тот день силу русского рукопашного боя, что армия, обещав умереть, сдержала под Бородином „клятву верности“ и была готова к новому сражению, уверенность, что если бы не „божья воля“, Москва не была бы сдана, – в эти рассуждения старого солдата Лермонтов сумел вложить собственный взгляд на события Отечественной войны и на ее глубоко народный характер» (Андроников 1977: 97).

концу строфы падает до величины $K_3 = 5,8$. Подобных перепадов величин K_3 не будет на протяжении всех последующих 13 строф, и этот факт полностью соответствует композиционному построению «Бородин»: если текст 1-й строфы представляет читателю речь-вопрос молодого солдата, то остальные строфы – это ответ ему бывалого воина. Молодость и горячность 1-й строфы сменяются неторопливым рассказом очевидца, умудренного опытом Отечественной войны 1812 г. и главного ее эпизода – Бородинского сражения. Поэту удалось как нельзя выразительнее подчеркнуть не только завершенность вступления к рассказу о битве на Бородинском поле, к концу 1-й строфы вернув эмоциональное возбуждение почти что к исходным значениям, но и установить весьма высокий начальный уровень гармонии, с которого предстоит стартовать основной части повествования. Заметим, что этот начальный для 2-й строфы уровень гармонии РГТ = 1,8 лишь незначительно уступает своему финальному значению РГТ = 2,0 и средней по всему стихотворению величине РГТ = 1,9.

Второй строфой начинается рассказ старого солдата, с места в карьер высказавшего две свои главные мысли⁹² о пережитом: «Богатыри – не вы!» и «Не будь на то господня воля, / Не отдали б Москвы». И первая, и вторая фразы повторятся еще раз в самом конце стихотворения (строфа 14-я), но вот что интересно. Во 2-й строфе на словах «Богатыри – не вы!» гармония уменьшается (см. рис. 6), а экспрессия растет – такое поведение параметров РГТ и K_3 соотносится с эмоцией «сожаление» (см. табл. 14), и именно это настроение ощущается в самих словах старого солдата! В последней же строфе, после долгого рассказа было бы несколько наивно ожидать от него тех же эмоциональных переживаний. И, действительно, в конце стихотворения, в первом 3-стишии 14-й строфы значения параметров РГТ и K_3 одновременно уменьшаются, но величины РГТ меняются значительно меньше, чем во 2-й строфе. Так, значение РГТ снижается от 1,7 до 1,6 (в первом случае от 1,8 до 0,7), а значения K_3 от 6,1 до 1,2 (в первом случае K_3 растет от 5,8 до 24,5). «Душевное успокоение» – такой вердикт выносят наши кривые эмоциональному настрою первых трех строк последней строфы «Бородин» и, как нам представляется, этот вердикт полностью совпадает со смысловым аспектом анализа этого стихотворения.

⁹² «Вся основная идея стихотворения выражена во втором куплете... Эта мысль – жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел» (Белинский 1954: 375).

Зато слова вторых частей 2-й и последней строф стихотворения (строки 4–7) оба раза возвращают читателю определенный оптимизм уже потому, что сдавать врагу Москву или не сдавать – решала, по мнению солдата, «господня воля», а вовсе не успехи или неудачи тактики и стратегии полководцев. Русские солдаты Бородинского сражения не проиграли – именно эту мысль подчеркивает старый солдат, и его гордость за своих товарищей, за их готовность умереть за Родину, за их верность клятве и порождают в читателе оптимистическое настроение. Оба раза значения параметров РГТ и K_3 одновременно растут, что согласно нашим данным, говорит об усилении чувства «воодушевления» (см. табл. 14).

Таким образом, 1-я и последняя строфы рассказа старого русского солдата порождают у читателя (слушателя) некоторое чувство разочарования, тут же вытесняемое более радостным и оптимистическим настроением. Нам представляется правомочным следующий вывод: Лермонтов следует здесь за Пушкиным, в чьем поэтическом кредо и сформулирована суть настоящей поэзии: «Истина страстей, *правдоподобие* чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует сердце наше».

Третья строфа, повествующая об отступлении русских войск («Мы долго молча отступали...»), сопровождается одновременным снижением величин гармонии и экспрессии – и на этот раз в полном соответствии со смыслом читаемого текста. Крайне трудно представить себе другую картину, где слова «Досадно было...» или «Ворчали старики...» могли бы сопровождаться усилением положительных эмоций. Но уже в 4-й строфе намечается перелом: командиры находят удобное место для предстоящего сражения, солдаты готовят фортификационные сооружения («Построили редут...») – отрицательная тенденция к снижению величин РГТ меняется на положительную. И вот 5-я строфа:

Забил заряд я в пушку туго
И думал: угощу я друга!
Постой-ка, брат, мусью:
Что тут хитрить, пожалуй к бою;
Уж мы пойдем ломить стеную,
Уж постоим мы головою
За родину свою!

Настроение у солдат приподнятое и боевое – наши кривые идут вверх, наглядно демонстрируя единство ритма и смысла этого фрагмен-

та, поскольку такое поведение ритмико-экспрессивных параметров связано с чувством «воодушевления» (см. табл. 14).

В конце 5-й строфы величина РГТ достигает своего локального максимума (РГТ = 3,9), лишь незначительно уступая своему значению в конце 2-й строфы («Не отдали б Москвы») – рефрене всего стихотворения «Бородино». Далее следует затяжной спуск, гармония уменьшается вплоть до конца 8-й строфы – в этих строфах старый солдат рассказывает о первых двух днях сражения («Два дня мы были в перестрелке. / Что толку в этойкой безделке...»), «И слышно было да рассвета, / Как ликовал француз...») и о своем отце-командире «Да, жаль его: сражен булатом, / Он спит в земле сырой». Экспрессия тоже снижается, а локальный минимум приходится на 3-ю строку 7-й строфы «Как ликовал француз». Следующие две строфы (9- и 10-я) – новый подъем, сражение (и рассказ о нем) вступили в решающую фазу: читая призыв полковника «Ребята! не Москва ль за нами?», мы не можем предположить иного, чем усиления у читателя положительных эмоций. Но само описание боя (строфы 11- и 12-я) опять приводит к спаду значений РГТ и K_3 (см. рис. 6): в этих строфах война предстает не в виде победных реляций, а как самое жестокое и человеконенавистническое действие («Рука бойцов колоть устала», «Наш рукопашный бой», «Гора кровавых тел»). Описание смертельного побоища не может порождать у поэта положительных эмоций⁹³ – именно это мы наблюдаем при анализе 11- и 12-й строф «Бородина». Не менее важно учитывать здесь и то обстоятельство, что рассказ о Бородинском сражении ведет его участник спустя четверть века после сражения – эмоциональный накал по мере говорения снижается, и это вполне объяснимо с позиций обычных знаний о психофизиологии человеческого организма. Рассказчик устает, вспоминая прошлое и лично им прожитое (и пережитое) горькое и, одновременно, молодо-радостное событие, устает прежде всего психо-

⁹³ Здесь наша позиция несколько отличается от мнения, напр., Д.Е. Максимова: «Когда он <поэт> переходит к картинам начавшегося сражения, его речь разгорается, делается взволнованной и одушевленной» (Максимов 1964: 139). Наша позиция отличается прежде всего сомнением в отношении точности оценки, звучащей в слове «взволнованной», поскольку патриотически заостренная дидактика известного литературоведа не получает в 10–12-й строфах реального ритмико-экспрессивного подтверждения. В этой связи напомним слова В.Г. Белинского: «Если б сказали Лермонтову о значении его направления и идей, он, вероятно, многому удивился бы и даже не всему поверил...» (Белинский 1954: 474).

логически, тратя на подобные воспоминания очень много нервной энергии. Эту картину мы и наблюдаем в завершающих строфах стихотворения «Бородино». Но не менее важно учитывать и вновь звучащее здесь недоумение старого солдата: ему, пролившему кровь за родину, было особенно трудно понять: как это так, Бородинское сражение русская армия не проиграла, а столицу отечества врагу на растерзание – сдала! «Не будь на то господня воля...» – лучшее, видимо, оправдание и объяснение непонятому.

И все же в середине 13-й строфы падение параметров гармонии и экспрессии заканчивается – мы читаем:

Вот затрещали барабаны –
И отступили бусурманы...

а все стихотворение заканчивается на оптимистической ноте, что хорошо видно по росту (пусть и не столь яркому, как во 2-й строфе) величин гармонии РГТ и экспрессии K_3 в конце 14-й строфы.

Завершая ритмико-смысловой анализ, еще раз обратим внимание на общее поведение параметров гармонии и экспрессии (рис. 6) и вспомним слова В.В. Набокова, который говорил о «набегающих, точно волны, стихах» Пушкина (Набоков 1998: 198). Эмоциональные волны стихотворения «Бородино», фиксируемые с помощью метода ритмико-гармонической точности, не только подтверждают гениальность этого стихотворения Лермонтова, но и дают основания к важному в литературоведении обобщению: «волны» в лучших стихах великих поэтов и есть эмоциональные волны их единого ритмо-смысла – об этом, по крайней мере, свидетельствует весь наш опыт ритмико-смыслового анализа поэтических текстов.

7.2.3. Структурно-композиционная гармония стихотворения «Бородино»

Значительный интерес представляет и вопрос о структурно-композиционной организации стихотворения, точнее, о том, какие слова находятся в его структурно-гармоническом центре. Мы уже говорили, что для выявления такого центра используется весьма простая арифметика: общее число строк стихотворения делится на коэффициент «золотого сечения» $\Phi = 1,618$; строка, в пределах которой будет находиться полученная величина, и является гармоническим центром произведения.

Применительно к стихотворению «Бородино» расчеты, использующие параметр «число строк», должны быть заменены более точными вычислениями на основе параметра «число слогов». Причина проста – Бородинская строфа написана разностопным ямбом, а число длинных и число коротких строк строфы находятся между собой в соотношении 5 : 2. Итак, в стихотворении «Бородино» насчитывается 798 слогов; деление этого числа на коэффициент «золотого сечения» $\Phi = 1,618$ дает значение 493, следовательно, строка стихотворения, включающая этот 493-й слог от начала текста, и образует структурно-гармонический центр стихотворения. Такая строка расположена в 9-й строфе, это ее 5-я строка: «– И умереть мы обещали...» Еще точнее: 493-й слог принадлежит слову «умереть» – одному из ключевых слов в общем смысловом контексте стихотворения. Умереть за родину – клятва, которую русские солдаты не только дали, но и сдержали, только были ли оправданы такие жертвы?

Ответ на этот вопрос стихотворение Лермонтова не дает – его дала История. Но для нашего исследования важно еще одно: вспомним, что, по мнению А. Бергсона, на точку «золотого сечения» следует смотреть, напоминая, «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». Если еще раз обратиться к тексту «Бородина», то станет ясно, что вплоть до 10-й строфы читателю дана лишь прелюдия к Бородинской битве, и даже рассказ о двух днях оружейных батальи («Что толку в этакой безделке?») ничего не меняет в восприятии этой части стихотворения. Но начало 10-й строфы («Ну ж был денёк! Сквозь дым летучий / Французы двинулись как тучи...») переводит повествование в плоскость материального – рукопашный бой, кровь, залпы орудий, кони, люди... Затем следует тот самый вопрос, ответ на который не знал старый солдат. Итак, в структурно-композиционном плане «интуитивное» и «рациональное» представлены в стихотворении «Бородино» в полном соответствии с «золотым» водоразделом целого.

7.2.4. Гармонический потенциал Бородинской строфы

Перейдем теперь к вопросу о гармоническом (темпоральном и холистическом) потенциале Бородинской строфы и реальном его воплощении в стихотворении Лермонтова «Бородино». Гармонический потенциал будем оценивать по величине τ отклонения теоретического ритма от его «золотого» значения.

Как следует из закона «золотого сечения», для любого рационального числа S существуют такие значения чисел B и T ($S = B + T$), при которых разность между двумя отношениями S / B и B / T минимальна; при тех значениях величина τ максимальна (см. формулу (1)). Напомним, что холистический потенциал определяется наилучшим (с точки зрения гармонии) соотношением числа ударных и безударных слогов для строфы как целостной структуры; такое соотношение и определяет значение теоретического максимума τ^C для строфы определенного типа.

В случае Бородинской строфы ($S = 57$ слогов) таким соотношением оказывается пара чисел ($T = 22$; $B = 35$), для которой теоретический максимум есть величина $\tau^C = 2,31$. Для сравнения укажем, что для 4-стишия 4-стопного ямба с равным числом женских и мужских окончаний ($S = 34$ слога) эта теоретическая величина в десять раз больше ($\tau^C = 23,75$), а для Онегинской строфы Пушкина $\tau^C = 15,0$ ($S = 118$).

Темпоральный (динамический потенциал) строфы вычисляется тем же способом, но в качестве точек для его измерения выбираются рифмические узлы строфы. В этом плане для Бородинской строфы существуют определенные сложности, связанные с ее рифмической организацией $AAbCCCb$ – двух точек измерения (в конце 3-й и 7-й строки) явно недостаточно для каких-либо содержательных выводов. Наилучшим вариантом мы считаем тот, который предполагает вычисления величин τ^D в конце каждой строки строфы. Итак, в наших расчетах участвуют параметры S_i , а также теоретически наилучшие значения T_i и рассчитанные для этих S_i и T_i значения τ^D_i . Так, например, для 1-й строки ($i = 1$) общее число слогов $S = 9$, число ударных слогов $T = 3$ и (при данных значениях S и T) $\tau^D = 0,17$. Для двух первых строк ($i = 2$) величины $S = 18$ и $T = 7$; при этих значениях величина $\tau^D = 1,34$.

Для сравнения теоретических данных с фактическими вычислим значения τ^D_ϕ , исходя из средних значений ударности по каждой строке каждой строфы. Для стихотворения «Бородино» результаты представлены в табл. 18, а в графическом виде динамические изменения величин τ^D и τ^D_ϕ показаны на рис. 7.

Анализ полученных результатов показывает, что, во-первых, по своему гармоническому потенциалу Бородинская строфа уступает строфам 4-стопного ямба «прямоугольной» архитектоники (строфам, написанным равностопными размерами). Во-вторых, максимальные значения темпоральной ритмической гармонии в Бородинской строфе и теоретически ($\tau^D = 23,75$), и фактически ($\tau^D_\phi = 3,89$) приходятся на 6-ю строку строфы. В-третьих, завершающая (7-я) строка ухудшает общую кар-

Гармонический потенциал Бординской строфы Лермонтова

Параметры	Номер строки						
	1	2	3	4	5	6	7
Теоретически наилучшее значение T	3	7	9	13	16	19	22
Фактическое среднее значение T_{ϕ}	3,82	7,04	9,46	12,89	16,11	19,46	21,96
Теоретически наилучшее значение τ^D	1,34	1,34	1,31	2,88	9,05	23,75	2,31
Фактическое значение τ_{ϕ}^D	0,49	0,65	0,71	1,33	2,89	3,89	0,88

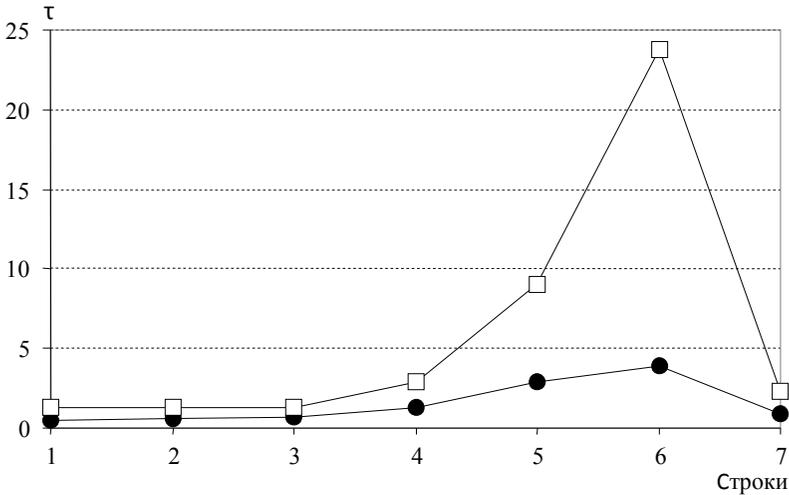


Рис. 7. Теоретические и фактические значения ритмической гармонии в Бординской строфе Лермонтова (—□— — теоретические значения).

тину ритмической гармонии в строфе, снижая ее в 10,3 раза (в теории) и в 4,4 раза (фактически), сводя итоговые величины к значению $\tau_{\phi}^D = \tau^C = 0,88$. Эти величины меньше единицы, но данное обстоятельство в русской поэзии не является уникальным: даже у Пушкина в 4-стишиях 4-стопного ямба с равным числом женских и мужских окончаний⁹⁴ теоретические и фактические значения отличаются в 6,6 раза ($\tau^C = 23,75$

⁹⁴ В теории стиха такой вариант рифмовки называется парной жм-рифмой. В русской поэтической традиции наиболее продуктивен именно этот вариант ритмической организации строфы.

и $\tau_{\phi}^C = 3,6$), в Онегинской строфе – в 2,2 раза ($\tau^C = 15,0$ и $\tau_{\phi}^C = 6,7$), а в 4-стишиях *AbAb* 4-стопного хоря эти величины весьма малы⁹⁵, хотя и равны между собой ($\tau^C = \tau_{\phi}^C = 0,5$).

Теперь обсудим полученные результаты с позиции единого ритмосмысла, еще раз вспомнив слова А. Белого о том, что «лишь у плохих поэтов аллегоризируется смысл, насильственно отрываясь от ритма».

Две главные мысли стихотворения «Бородино», и мы об этом говорили выше, соотносятся с чувствами «воодушевления» и «разочарования», причем чувство разочарования скрашивается рефреном «Не будь на то господня воля». Именно такому душевному настроению как нельзя лучше отвечают гармонические возможности Бородинской строфы: подъем ритмической гармонии на протяжении почти всей строфы, медленный в первом 3-стишии и все более ускоряющийся к 6-й строке, достижение максимума на предпоследней строке и – гасящая энтузиазм 7-я строка строфы. Приведем лишь некоторые строки, занимающие 6-ю позицию (строку) в строфах «Бородино»: «Не даром помнит вся Россия...», «Уж постоим мы головою...», «И клятву верности сдержали...» Для сопоставления напомним и несколько последних строк из строф «Бородино»: «Не отдали б Москвы», «Французы тут-как-тут», «Он спит в земле сырой»⁹⁶.

И последнее замечание. В наших словах, связанных с оценкой выявленных свойств Бородинской строфы, можно усмотреть некоторую противоречивость, но это – лишь на первый взгляд. В самом деле, обсуждая динамику развития повествования в стихотворении «Бородино», мы говорили, что в ряде строф наблюдается нисходяще-восходящее поведение параметра гармонии РГТ, а при анализе архитектоники Бородинской строфы оказалось, что средние цифры и в теории, и на

⁹⁵ Мы уже говорили, что потенциальная негармоничность такой стиховой структуры была, по нашему мнению, важнейшей предпосылкой к тому, что Пушкин «мучился» с хореем. Интересно и другое: равенство теоретических и фактических значений означает, что не только в ямбе, но и в хорее (по крайней мере, в 4-стишиях со смешанной *жм*-рифмой) Пушкин сумел достичь *taχitmotum* – наивысшего уровня гармонии.

⁹⁶ Заметим, что Онегинская строфа у Пушкина имеет иную ритмико-эмоциональную динамику: величины τ плавно увеличиваются от начала первого 4-стишия к концу третьего 4-стишия, а две ее заключительные строки, играющие роль, по мысли Б.В. Томашевского, «гармонического замыкания строфы», вдвое усиливают общий уровень гармонии. Подробнее об этом см.: Гринбаум 2000: 97–103.

практике подтверждают обратную тенденцию – сначала рост величин РГТ, а затем их спад на 7-й строке строфы. В действительности это противоречие – мнимое, чтобы это показать, приведем еще некоторые данные. Простой подсчет показывает, что число строф в тесте «Бородин» (см. рис. 7), для которых величины РГТ увеличиваются от 3-й строки к 7-й, равно семи (строфы 1, 2, 5, 9, 10, 13, 14), обратная тенденция имеет место в шести строфах (строфы 3, 6, 7, 8, 11, 12), а в 4-й строфе величины РГТ для 3-й и 7-й строк практически одинаковы (1,81 и 1,91). Эти факты усиливают два важнейших положения, о которых мы говорили ранее: во-первых, статистические данные могут указывать лишь на тенденцию, усредняя величины, которые непосредственно формируют эти данные. Во-вторых, полученные результаты подтверждают научное понятие «системы» (в нашем случае – «поэтической системы») как такого комплекса избирательно вовлеченных компонентов (структурных элементов), у которых взаимодействие и взаимоотношения носят характер *со-взаимодействия*, направленного на получение *определенного эстетически значимого результата*. В стихотворении Лермонтова, на «принципиальную двуплановость» которого мы уже не раз обращали внимание, строфы (элементы целого) интегрированы целым (всем стихотворением) – этим и объясняются инверсно-эмоциональные волны единого ритмо-смысла текста «Бородино».

Подведем итоги. Мы провели исследование Бородинской строфы Лермонтова и текста стихотворения «Бородино» в двух аспектах: структурно-гармоническом и ритмико-смысловом, причем в обоих случаях использовался аппарат математико-гармонического стиховедения, который базируется на математике гармонии (принципе «золотого сечения»). Бородинская строфа в структурно-гармоническом отношении не только получила подтверждение своему уникальному статусу, но и оказалась идеальной стиховой конструкцией для выражения смешанного возвышенно-нисходящего поэтического настроения: патриотического подъема одновременно с чувством разочарования. Другой аспект исследования подтвердил, что гениальное стихотворение Лермонтова «Бородино» не только выдерживает «поверку алгеброй гармонии», но и с позиции единого ритмо-смысла действительно оказывается в едином строю с лучшими произведениями первого поэта России – Пушкина.

7.3. Монолог Онегина в гармоническом освещении

При изучении динамики повествования в крупных поэтических формах крайне важно придерживаться той методологической линии,

которая именуется «ретроспективной». Ретроспективный подход требует, чтобы при изучении ритмо-смысла некоторого фрагмента текста исследователь сознательно ограничивал себя знаниями только лишь предшествующего ему материала. Одним из первых такой подход к пушкинскому роману был применен В.С. Непомнящим⁹⁷, хотя ему далеко не всегда удавалось полностью выполнить свое намерение вести анализ текста ЕО «по главам». Сохранить чистоту ретроспективной идеи весьма трудно, поскольку исследователю приходится бороться с искушением воспользоваться знаниями, которые базируются на знании полного текста изучаемого произведения. Но для нас, занимающихся анализом рецептивной ритмико-экспрессивной динамики поэтического текста в ее соотнесенности со смыслом текста, требуется именно такой исследовательский подход. Причина проста: нам важно понять, что именно – вслед за поэтом и его героями – чувствует читатель, впервые шаг за шагом открывающий для себя меняющийся мир пушкинского романа. Скажем, читатель, впервые знакомясь с монологом Онегина из 4-й главы ЕО, еще не знает, как дальше будут развиваться события в романе: ему еще ничего не известно ни о ссоре Онегина с Ленским, ни об убийстве Ленского, ни о том, что Татьяна Ларина выйдет замуж не по любви...

Монолог Онегина мы рассмотрим в двух ракурсах: в общем потоке стихотворной речи (общее прочтение) и в варианте «сепаратного» прочтения текста. Это позволит с ритмико-гармонических позиций уточнить причины, по которым Монолог назван был поэтом от лица Онегина «исповедью», а от своего лица и от лица Татьяны Лариной – «проповедью». Вариант общего прочтения потребует от нас анализа пяти строф, предшествующих тексту Монолога, – эти строфы составляют в 4-й главе романа фрагмент повествования, традиционно называемый «Отступление первое» (строфы VII–XI).

7.3.1. Историко-литературный контекст

Четвертую главу романа «Евгений Онегин» Пушкин писал в Михайловском с октября 1824 г. по январь 1826 г. и впервые опубликовал

⁹⁷ «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» (Непомнящий 1999: 153).

ее отдельным изданием в начале 1828 г. (вместе с 5-й главой). Первые шесть строф в 4-й главе опущены: строфы I–IV были опубликованы в октябре 1824 г. в «Московском вестнике» под заголовком «Женщины. Отрывок из „Евгения Онегина“», но в окончательный текст главы они не попали, а строфы V–VI остались в черновиках. Тексты этих первых строф мы приведем позднее, поскольку они весьма существенны для нашего исследования. Дополнительно отметим и отсутствие в тексте 4-й главы строф XXXVI и XXXVIII, а также неполноту (12,5 строк) строфы XXXVII. Таким образом, в 4-й главе романа насчитывается 43 строфы⁹⁸.

По авторитетному свидетельству пушкинистов-текстологов, 4-я глава создавалась в несколько приемов. Эта глава – в противоположность 3-й – отличается, по мнению В.В. Набокова, «слабостью композиции и плохо сбалансированными отступлениями» (Набоков 1998: 54). Однако даже во времена Пушкина (а у поэта не было недостатка в недоброжелателях) многие из его современников придерживались несколько иной точки зрения: так, прочитав 4- и 5-ю главы сразу по их выходе из печати, обозреватель альманаха «Северная пчела» за 1828 г. писал, что «в сих двух новых главах поэт изобразил в IV-й изустный ответ Онегина Татьяне на ее письмо... Многие отступления, как-то: выходы против светских друзей, против альбомов и т. п. – составляют как бы придаточные украшения к сим живым картинам»⁹⁹. Анализ этих противоречивых оценок с ритмико-смысловых позиций крайне интересен, но выходит за рамки данной книги. По этой причине мы не станем останавливаться на известных в литературоведении, разнообразных и весьма далеких друг от друга интерпретациях 4-й главы ЕО, а сразу перейдем к сути повествовательной канвы этого текста (Набоков 1998: 54, 55):

<Четвертая глава> состоит из сорока трех строф... Пушкин видел ее стержнем тему сельской жизни, продолжающей в ином ключе тему «гус» Горация гл. 1, LI–LVI и гл. 2, I–II. (Следует, между прочим, отметить, что теперь праздная жизнь Онегина в деревне так же приятна, как и та жизнь, которую описал Пушкин в первой главе с единственной целью: *продемонстрировать различие* между собой и героем.) Но сельская тема появляется лишь в конце песни (XXXVII–XLIV) и предвзвешивается на редкость неровной

⁹⁸ Тексты строф V–VI 4-й главы романа приводятся по: Набоков 1998: 348.

⁹⁹ Цит. по: Пушкин в прижизненной критике 2001: 40, 41.

последовательностью подтем, среди которых композиционно важный монолог Онегина (XII–XVI), продолжающий последнюю тему третьей главы (его встречу с Татьяной), с сомнительным эффектом помещен между философскими рассуждениями о женщинах, друзьях, врагах, родне, вновь о женщинах, эгоизме, последствиях свидания героев (XXIII–XXIV), любви Ленского, альбомах, элегиях, одах и довольно унылой жизни самого Пушкина в деревне (XXXV). Последнее размышление, тем более в сочетании с последующим рассказом об онегинском наслаждении деревенской жизнью, произвольным образом меняет ситуацию, столь однозначно обрисованную в первой главе, на прямо противоположную (Онегину фактически присущ теперь стиль жизни Пушкина в Михайловском!). Тема Ленского, следующая за сельской темой, завершает песнь несколькими прекрасными строфами (см. особенно две последние: L–LI), повторяющими роковые мотивы гл. 2, XXXVI–XL.

Важнейший эпизод главы, конечно же, посвящен встрече Татьяны Лариной и Онегина в саду, рассказать о которой автор обещал читателю еще в конце 3-й главы. Монолог Онегина, разрушивший надежды Татьяны, был неожиданным не только для нее самой, но и для читателя, в первый раз знакомящегося с текстом 4-й главы. Напомню, что во второй половине предыдущей (3-й) главы развитие любовного сюжета проходило под аккомпанемент пушкинской фразы: «Татьяна, милая Татьяна! / С тобой теперь я слезы лью...» (XV, 1–2), а начальные строфы 4-й главы (VII–XI), хотя явно и не указывали на причину романтической холодности Онегина, все же не давали повода к предсказанию безрадостного финала.

Текст эпизода

«Встреча Татьяны и Онегина в саду»

XII

1 Минуты две они молчали,
2 Но к ней Онегин подошел
3 И молвил: «вы ко мне писали,
4 Не отпирайтесь. Я прочел
5 Души доверчивой признанья,
6 Любви невинной излишня;
7 Мне ваша искренность мила;
8 Она в волненья привела
9 Давно умолкнувшие чувства;

10 Но вас хвалить я не хочу;
11 Я за нее вам отплачу
12 Признаньем также без искусства,
13 Примите исповедь мою:
14 Себя на суд вам отдаю.

XIII

15 Когда бы жизнь домашним кругом
16 Я ограничить захотел;
17 Когда б мне быть отцом, супругом

18 Приятный жребий повелел;
19 Когда б семейственной картиной
20 Пленился я хоть миг единой, —
21 То верно б кроме вас одной,
22 Невесты не искал иной.
23 Скажу без блесков мадригальных:
24 Нашед мой прежний идеал,
25 Я верно б вас одну избрал
26 В подруги дней моих печальных,
27 Всего прекрасного в залог,
28 И был бы счастлив... сколько мог!

XIV

29 Но я не создан для блаженства;
30 Ему чужда душа моя;
31 Напрасны ваши совершенства:
32 Их вовсе недостоин я.
33 Поверьте (совесть в том порукой),
34 Супружество нам будет мукой.
35 Я, сколько ни любил бы вас,
36 Привыкнув, разлюблю тотчас;
37 Начнете плакать: ваши слезы
38 Не тронут сердца моего,
39 А будут лишь бесить его.
40 Судите ж вы, какие розы
41 Нам заготовит Гименей
42 И, может быть, на много дней.

XV

43 Что может быть на свете хуже
44 Семьи, где бедная жена
45 Грустит о недостойном муже
46 И днем и вечером одна;
47 Где скучный муж, ей цену зная
48 (Судьбу однако ж проклиная),
49 Всегда нахмурен, молчалив,
50 Сердит и холодно-ревнив!
51 Таков я. И того ль искали

52 Вы чистой, пламенной душой,
53 Когда с такою простотой,
54 С таким умом ко мне такой?
55 Ужели жребий вам такой
56 Назначен строгою судьбой?

XVI

57 Мечтам и годам нет возврата;
58 Не обновлю души моей...
59 Я вас люблю любовью брата
60 И, может быть, еще нежней.
61 Послушайте ж меня без гнева:
62 Сменит не раз младая дева
63 Мечтами легкие мечты;
64 Так деревцо свои листы
65 Меняет с каждою весною.
66 Так видно небом суждено.
67 Полюбите вы снова: но...
68 Учитесь властвовать собою;
69 Не всякий вас, как я, поймет;
70 К беде неопытность ведет».

XVII

71 Так проповедовал Евгений.
72 Сквозь слез не видя ничего,
73 Едва дыша, без возражений,
74 Татьяна слушала его.
75 Он подал руку ей. Печально
76 (Как говорится, машинально)
77 Татьяна, молча, оперлась,
78 Головкой томною склонясь;
79 Пошли домой вокруг огорода;
80 Явились вместе, и никто
81 Не вздумал им пенять на то:
82 Имеет сельская свобода
83 Свои счастливые права,
84 Как и надменная Москва.

Монолог Онегина – естественное продолжение всей предшествующей романтической истории, но в эмоциональном плане он (в своей безжалостности к главной героине романа) ничем, казалось бы, не был

мотивирован. Этот фрагмент романа давно уже стал объектом особого интереса пушкинистов, поскольку для некоторых из них, например В.А. Кожевникова¹⁰⁰, текст онегинской «проповеди»¹⁰¹ служил одним из доказательств душевной черствости главного героя романа. Вновь скажем, что современники Пушкина были вовсе не столь категоричны в своих высказываниях, а иногда придерживались и прямо противоположных взглядов. Например, в журнале «Московский вестник» за 1828 г. написано следующее: «А.С. Пушкин сдержал свое обещание перед публикою и подарил ее 4-ю и 5-ю главами „Евгения Онегина“... Нептерпеливые подружки Татьяны теперь узнали, чем кончилась любопытная встреча в саду. Они, вероятно, полюбили Евгения, с радостью нашли в нем благородную черту, достойную души высокой, и на опыте убедились, что светская ветренность не мешает прямодушию характера»¹⁰². Весьма близкой к этим оценкам является и позиция М.Г. Альтшуллера: «Онегин не любит Татьяну..., но отвечает на любовь Татьяны так, как должен ответить порядочный человек, в полном соответствии с идеалами чести, уважения к другой человеческой личности, с добротой и мягкостью» (Альтшуллер 2004: 232).

Придерживаясь особого взгляда на причины душевной замкнутости Онегина, мы до поры до времени не станем разбирать все аргументы «за» и «против» той или иной трактовки его образа, поскольку если что и доступно исследователю в плане ретроспективного анализа, так это лишь текст, предшествующий текущему фрагменту исследования, а также комментарии к прочитанной части романа. Пока лишь отметим, что неожиданно «холодный душ», внезапно пролившийся на читателя, требовал (для своего чувственного осмысления) определенного романного времени, и что многие последовавшие за монологом Онегина «отступления» выполняют (помимо других) эту важную психологическую задачу. На это весьма отчетливо указывает приведенное выше описание В.В. Набоковым сюжетной линии 4-й главы и, в первую очередь, его фраза о «на редкость неровной последовательности подтем» этой главы.

¹⁰⁰ «Онегин является перед нами с душой, в которую „демон“ вливает хладный яд разочарования, хандры, сомнения, цинизма и безверия...» (Кожевников 1993: 122).

¹⁰¹ «Так проповедовал Евгений...» – писал Пушкин в строфе XVII 4-й главы ЕО.

¹⁰² Цит. по: Пушкин в прижизненной критике 2001: 41.

Кратко обрисуем общую картину повествования в 4-й главе ЕО. В этой главе выделяются десять эпизодов, которые последовательно сменяют друг друга; мы назовем их следующим образом: «Отступление первое» (VII–XI); «Встреча Татьяны и Онегина в саду» (XII–XVII); «Отступление второе» (XVIII–XXII); «Татьяна после свидания» (XXIII–XXIV); «Ольга и Ленский» (XXV–XXVII); «Отступление третье» (альбомы, мадригалы, элегии и оды; XXVIII–XXXV); «Онегин в деревне» (XXXVII, XXXIX); «Картины осени и зимы» (XL–XLIII); «Обед Онегина и Ленского» (XLIV–XLIX); «Ленский» (L–LI).

Теперь представим ту же картину с позиции соотношенности гармонического ритма (параметры РГТ и K_3) и содержания 4-й главы ЕО: она показана на рис. 8 и 9. Для сравнения на этих рисунках показаны графики изменения параметров РГТ и K_3 для 3-й главы ЕО, а последовательность развертывания романного действия (положение всех десяти эпизодов 4-й главы на оси времени) отражена в верхней части рисунков.

Простое сопоставление графиков РГТ и K_3 для 4- и 3-й глав показывает, что в целом 4-я глава несколько уступает 3-й главе по степени ритмической гармонии, но еще больше – по своей эмоциональной насыщенности. В числах это превосходство 3-й главы выглядит следующим образом: среднее значение РГТ ($РГТ_{ср}$) для 3-й главы равно 3,0 против величины $РГТ_{ср} = 2,8$ для 4-й главы; по второму параметру превосходство еще более заметно: $K_{3-ср} = 3,7$ для 3-й главы против $K_{3-ср} = 2,3$ для 4-й.

На ритмико-динамической панораме 4-й главы ЕО (см. рис. 8) отчетливо выделяются четыре зоны подъема значений параметра РГТ: подобное происходит в эпизодах «Встречи Татьяны и Онегина» и «Татьяна после свидания», в конце эпизода «Отступление об альбомах» и в следующих за ним рассуждениях автора о «Мадригалах, элегиях и одах», а также в рассказе поэта о «Картинах осени и зимы». Параметр K_3 в тех же фрагментах текста ведет себя весьма неустойчиво (см. рис. 9), что, однако, характерно и для всех других эпизодов, за исключением, пожалуй, двух последних («Обед Онегина и Ленского» и «Ленский»).

Текст Монолога Онегина, который является центральным экспрессивно-содержательным фрагментом в 4-й главе романа, располагается (повторимся) сразу за начальными строфами 4-й главы ЕО. Полновесный ритмико-смысловый анализ этого текста не только предполагает, но и требует изучения предшествующего поэтического фрагмента, а также

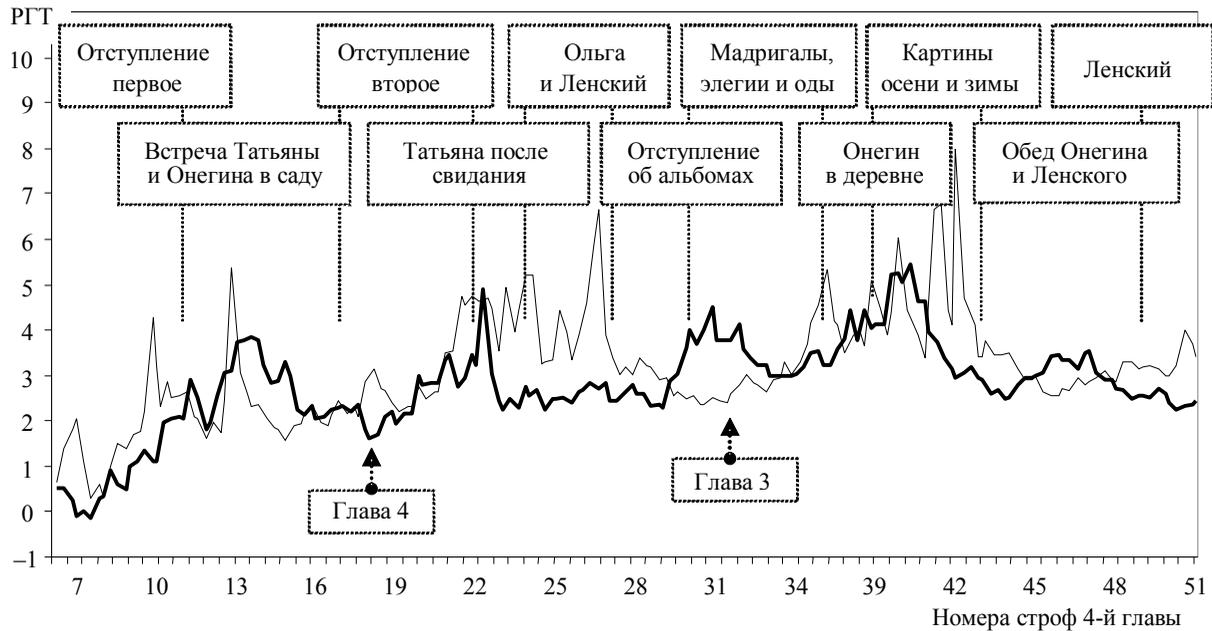


Рис. 8. Гармония ритма в 4-й главе ЕО в сравнении с 3-й главой.

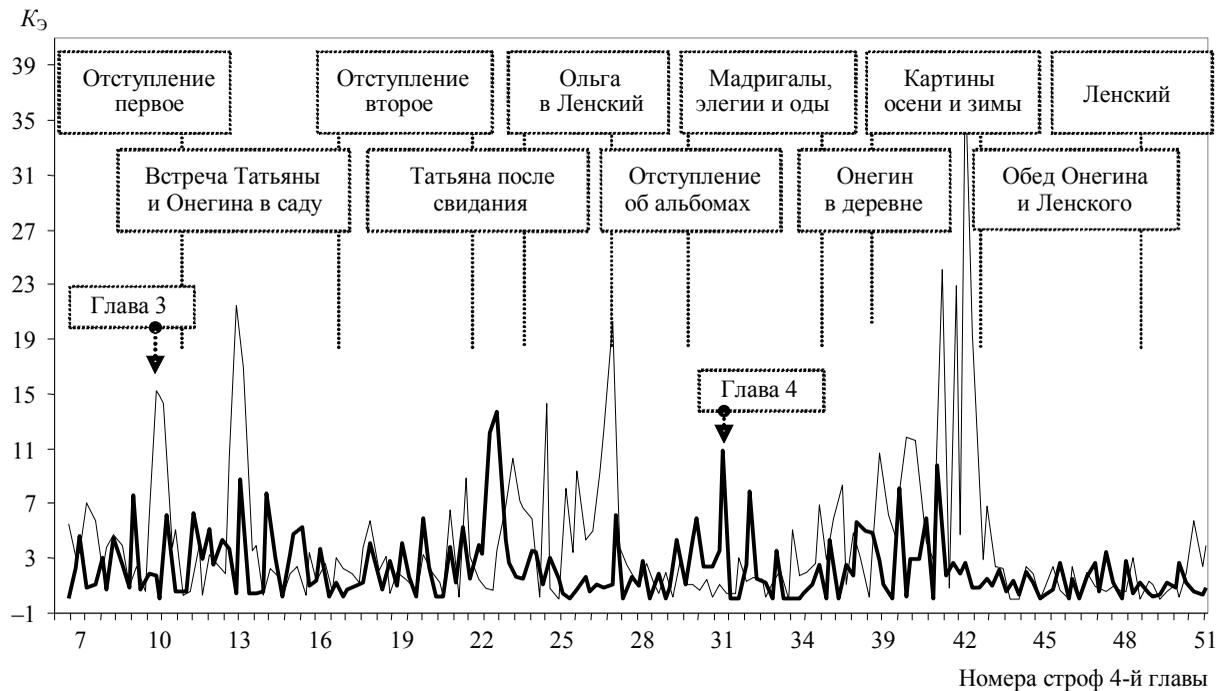


Рис. 9. Экспрессия ритма в 4-й главе ЕО в сравнении с 3-й главой.

причин, по которым Пушкин отказался включить в полный текст романа первые шесть строф 4-й главы.

7.3.2. Начальный эпизод 4-й главы романа (строфы VII–IX)

Первый фрагмент главы (строфы VII–IX) представляет читателю «философские рассуждения о женщинах»¹⁰³, которые начинаются фразой, ставшей впоследствии хрестоматийной: «Чем меньше женщину мы любим / Тем легче нравимся мы ей...» (VII). Нарративная принадлежность первой части этих «философских рассуждений» (VII–VIII) определяется исследователями ЕО по-разному: одни считали их «внутренней» речью Онегина (например, Ю.М. Лотман¹⁰⁴ и С.М. Шварцбанд¹⁰⁵), другие относили эти строфы к авторской речи (например, В.В. Набоков¹⁰⁶ и Н.Л. Бродский¹⁰⁷). Казалось бы, загадки здесь нет никакой и ответ очевиден, поскольку строфа IX 4-й главы начинается словами: «Так точно думал мой Евгений» – следовательно, авторская речь этой первой части «философских рассуждений» не должна вызывать сомнений. Однако вспоминая начало строфы II из 1-й главы романа («Так думал молодой повеса, / Летя в пыли на почтовых...»), можно, подобно С.М. Шварцбанду, прийти к ошибочному мнению, если только не заметить того факта, что текст начальной строфы романа («„Мой дядя самых честных правил...“») взят автором в кавычки, а первые две строфы 4-й главы – нет.

Но не только отсутствие кавычек, но и сама интонационная завершенность фразы в 1-й строке IX строфы (заметим, крайне редкая в романе) не оставляют сомнений в том, что вначале автор ведет повествование от своего имени, а затем продолжает «разговор о любви» от имени своего героя, готовя читателя к сцене встречи Онегина с Татьяной.

Такой преамбулы для нас (точнее, для ретроспективного анализа единого ритмо-смысла пушкинского текста), казалось бы, вполне достаточно и другие уточнения не требуются. Дело, однако, в том, что пропущенные начальные строфы I–VI 4-й главы, которые вряд ли известны рядовому читателю ЕО, дают ключ к предстоящему анализу чувственного восприятия классического текста.

¹⁰³ См.: Набоков 1998: 54.

¹⁰⁴ См.: Лотман 1983: 235.

¹⁰⁵ См.: Шварцбанд 2004: 192.

¹⁰⁶ См.: Набоков 1998: 349

¹⁰⁷ См.: Бродский 1950: 198.

**Начальные строфы
4-й главы романа «Евгений Онегин»,
отсутствующие в полной редакции романа**

I

1 В начале жизни мною правил
2 Прелестный, хитрый слабый пол;
3 Тогда в закон себе я ставил
4 Его единый произвол;
5 Душа лишь только разгоралась
6 И сердцу женщина являлась
7 Каким то чистым божеством.
8 Владея чувствами, умом,
9 Она сияла совершенством.
10 Пред ней я таял в тишине:
11 Ее любовь казалась мне
12 Недостигаемым блаженством.
13 Жить, умереть у милых ног –
14 Иного я желать не мог.

II

15 То вдруг ее я ненавидел,
16 И трепетал и слезы лил,
17 С тоской и ужасом в ней видел
18 Созданье злых, тайных сил;
19 Ее пронзительные взоры,
20 Улыбка, голос, разговоры –
21 Всё было в ней отравлено,
22 Изменой злой напоено,
23 Всё в ней алкало слез и стона,
24 Питалось кровию моей...
25 То вдруг я мрамор видел в ней,
26 Перед мольбой Пигмалиона
27 Еще холодный и немой,
28 Но вскоре жаркой и живой.

III

29 Словами вешего поэта
30 Сказать и мне позволено:
31 *Темира, Дафна и Лилета*
32 *Как сон, забыты мной давно.*
33 Но есть одна меж их толпою

34 Я долго был пленен одною...
35 Но был ли я любим, и кем,
36 И где, и долго ли?... за чем
37 Вам это знать? не в этом дело,
38 Что было, то прошло, то вздор;
39 А дело в том, что с этих пор
40 Во мне уж сердце охладело;
41 Закрылось для любви оно
42 И всё в нем пусто и темно.

IV

43 Дознался я, что дамы сами,
44 Душевной тайне изменяя,
45 Не могут надивиться нами,
46 Себя по совести ценя.
47 Восторги наши своенравны
48 Им очень кажутся забавны;
49 И право с нашей стороны
50 Мы непростительно смешны.
51 Закабалась неосторожно,
52 Мы их любви в награду ждем,
53 Любовь в безумии зовем,
54 Как будто требовать возможно
55 От мотыльков иль от лилей
56 И чувств глубоких и страстей.

V

57 Признаться ль вам, я наслажденье
58 В то время лишь одно имел,
59 Мне было мило ослепленье,
60 Об нем я после пожалел.
61 Но я заманчивой загадкой
62 Не долго мучился украдкой...
63 <И сами помогли оне >,
64 Шепнули сами слово мне,
65 <Давно> известное по свету,
66 И даже никому оно
67 Уж не казалось и смешно.

68 Так <разгадав загадку эту>,
69 Сказал я: только-то, друзья,
70 Куда как недогадлив я.

VI

71 Страстей мятежные заботы
72 Прошли, не возвратятся вновь!
73 Души бесчувств<енной> др<емоты>
74 Не возмутит уже любовь –
75 Пустая красота порока

76 Блестит и нравится до срока.
77 Пора! поступки юных дней –
78 Загладить жизнью моей! –
79 Молва играя очернила
80 Мои нач<альные> лета.
81 Ей подмогала клевета
82 И дружбу только что смешила,
83 Но к счастью суд <молвы> слепой
84 Опровергается порой!..

Обратим внимание на текст III строфы, напомним, отсутствующий в окончательном варианте 4-й главы. Две строки, выделенные поэтом (строки 31–32), почти точь-в-точь взяты им из оды А. Дельвига «Фани», но главная особенность этих строк в том, что, отмеченные курсивом, они отвлекают внимание читателя от двух последующих строк, важнейших для понимания всей романтической истории ЕО:

33 Но *есть* одна меж их толпою
34 Я долго был пленен одною...

Теперь уже мы выделили курсивом то ключевое слово (глагол-связку *настоящего* времени «есть»), которое недвусмысленно указывает на все еще присутствующее в сердце поэта чувство к прекрасной незнакомке. На наш взгляд, все последующие слова в этой строфе («Что было, то прошло... сердце охладело...» и др.) – всего лишь попытка выдать желаемое за действительное, такое вот своеобразное заклинание, посредством которого и только лишь при постоянном его повторении можно убедить и себя, и других в «закрытости» собственного сердца для новой любви.

Перечитаем еще раз строки, продолжающие этот безрадостный мотив (IV, 50–56):

Мы непростительно смешны
Закабалюсь неосторожно,
Мы их любви в награду ждем,
Любовь в безумии зовем,
Как будто требовать возможно
От мотылька иль от лилей
И чувств глубоких и страстей.

Другой вариант той же строфы IV (срединные строки строфы):

Но жалок тот, кто без искусства
Души возвышенные чувства,
<Прелестной> веруя мечте
Приносит в жертву красоте...

И вновь остановим внимание на начальных 4-стишиях строф V и VI:

Признаться вам, я наслажденье
В то время лишь одно имел,
Мне было мило ослепленье,
Об нем я после пожалел.

Страстей мятежные заботы
Прошли, не возвратятся вновь!
Души бесчувств<енной> др<емоты>
Не возмутят уже любовь –

Нам нет причин не верить в искренность поэта, но вот протяженность этого авторского исповедального рассказа Пушкина, оставшегося вне полного текста 4-й главы, но фактически продолженного им в рассказе об отношении Онегина к женщинам, убеждает: к моменту встречи с Татьяной Лариной герой романа Онегин (как в свое время и автор) еще не был полностью свободен от чар «возвышенной», но безответной любви. Время еще не излечило Онегина от прошлого «ослепления», отсюда и тоска, и «холодность» его предстоящего монолога, и грустная ирония в адрес влюбленного Ленского.

Не в первый раз поэт после некоторых раздумий «прячет» от читателя истинную причину тоски своего героя. Вспомним (вслед за Н.Л. Бродским¹⁰⁸): из рассказа поэта о разговорах Онегина с Ленским можно сделать вывод о том, что Онегин как будто бы сумел избавиться от своих прошлых «страстей»:

Ушел от их мятежной власти,
Онегин говорил о них
С невольным вздохом сожаленья.

Эти строки – из 2-й главы романа (2, XVII), но в белой рукописи ЕО остался совсем другой эмоциональный портрет Онегина (строфа XVIIa):

¹⁰⁸ См.: Бродский 1950: 199–200.

Онегин говорил об них
Как о знакомцах изменивших,
Давно могилы сном почивших
И коих нет уж и следа.
Но вырывались иногда
Из уст его такие звуки,
Такой глубокой чудный стон
Что Ленскому казался он
Приметой незатихшей муки –
И точно: страсти были тут.
Скрывать их был напрасный труд.

По этому поводу крайне интересно высказался В.В. Набоков: беловой вариант XVII строфы «придает новое измерение довольно плоскому в остальном образу Онегина» (Набоков 1998: 243)¹⁰⁹.

Что до самого Пушкина, то, по нашему мнению, причиной его отказа от первых шести строф 4-й главы стало не столько «благоразумие» автора¹¹⁰, сколько стремление упрятать подальше от посторонних глаз¹¹¹ свои собственные драматические переживания: «... за чем / Вам это знать?..» Важнейшее для нас замечание принадлежит С.М. Шварцбанду: «...пожалуй, один только Н.Л. Бродский отметил самое главное: „В строфах, не вошедших в роман, дано было большое лирическое отступление; поэт говорил о своей любви“» (Шварцбанд 2004: 193).

Итак, написанные в «исповедальном» тоне первые шесть строф поэт оставил вне основного текста 4-й главы и начал ее известными словами «Чем меньше женщину мы любим / Тем легче нравимся мы ей...» (текст пяти строф, предшествующих монологу Онегина, приведен ниже).

¹⁰⁹ Ср.: «Онегин – не скучающий бездельник, а человек, пораженный всеобъемлющей, всепоглощающей, безысходной тоской. Источник этого губительного чувства – его роковая юношеская любовь, которая в романе обозначена словом *страсти*» (Пеньковский 1999: 183).

¹¹⁰ «Первые шесть строф в полных изданиях Пушкин благоразумно опустил. К 1833 г. он уже был женат на Наталье Гончаровой...» (Набоков 1998: 345). Это объяснение было бы вполне правдоподобным, если бы те же строфы не отсутствовали в первой публикации 4-й главы 1828 г.

¹¹¹ «...в своих чувствах Пушкин был утонченно осторожен» (Бетеа 2003: 130).

**Начальные строфы
4-й главы романа «Евгений Онегин»
(полная версия романа)**

VII

1 Чем меньше женщину мы любим,
2 Тем легче нравимся мы ей,
3 И тем ее вернее губим
4 Средь обольстительных сетей.
5 Разврат, бывало, хладнокровный
6 Наукой славился любовной,
7 Сам о себе везде трубя,
8 И наслаждаясь не любя.
9 Но эта важная забава
10 Достойна старых обезьян
11 Хваленых дедовских времен:
12 Ловласов обветшала слава
13 Со славой красных каблуков
14 И величавых париков.

VIII

15 Кому не скучно лицемерить,
16 Различно повторять одно,
17 Стараться важно в том уверить,
18 В чем все уверены давно,
19 Всё те же слышать возраженья,
20 Уничтожать предрассужденья,
21 Которых не было и нет
22 У девочки в тринадцать лет!
23 Кого не утомят угрозы,
24 Моленья, клятвы, мнимый страх,
25 Записки на шести листах,
26 Обманы, сплетни, кольца, слезы,
27 Надзоры теток, матерей,
28 И дружба тяжкая мужей!

IX

29 Так точно думал мой Евгений.
30 Он в первой юности своей
31 Был жертвой бурных заблуждений
32 И необузданных страстей.
33 Привычкой жизни избалован,
34 Одним на время очарован,
35 Разочарованный другим,

36 Желаньем медленно томим,
37 Томим и ветреным успехом,
38 Внимая в шуме и в тиши
39 Роптанье вечное души,
40 Зевоту подавляя смехом:
41 Вот, как убил он восемь лет,
42 Утрата жизни лучший цвет.

X

43 В красавиц он уж не влюблялся,
44 А волочился как-нибудь;
45 Откажут – мигом утешался;
46 Изменят – рад был отдохнуть.
47 Он их искал без упоенья,
48 А оставлял без сожаленья,
49 Чуть помня их любовь и злость.
50 Так точно равнодушный гость
51 На вист вечерний приезжает,
52 Садится; кончилась игра:
53 Он уезжает со двора,
54 Спокойно дома засыпает,
55 И сам не знает поутру,
56 Куда поедет ввечеру.

XI

57 Но, получив посланье Тани,
58 Онегин живо тронут был:
59 Язык девических мечтаний
60 В нем думы роем возмutil;
61 И вспомнил он Татьяны милой
62 И бледный цвет, и вид унылой;
63 И в сладостный, безгрешный сон
64 Душою погрузился он.
65 Быть может, чувствий пыл старинный
66 Им на минуту овладел;
67 Но обмануть он не хотел
68 Доверчивость души невинной.
69 Теперь мы в сад перелетим,
70 Где встретилась Татьяна с ним.

Строфа VII начинается сентенцией «Чем меньше женщину мы любим...», та же линия рассуждений продолжается в строфе VIII, но начало строфы IX («Так точно думал мой Евгений») возвращает повествование к главному герою романа – и читателю теперь становится очевидной близость автора и Онегина в вопросах «науки тайны нежной». Речь уже идет о чувствах Онегина: «исповедь» поэта (I–VI) осталась вне романного повествования и трансформировалась в «философские размышления» (VII–VIII), которые затем продолжились (но с комментариями автора) в строфах IX–XI – они и переросли в «проповедь» главного героя (в монолог Онегина, XII–XVI).

Обратимся теперь к графикам гармонии РГТ и экспрессии K_3 для первого пушкинского отступления (рис. 10). Кривая РГТ на протяжении этих первых пяти строф медленно, но верно двигается вверх, правда с некоторым спадом, который начинается с третьего 4-стишия VII строфы («Но эта старая забава / Достойна старых обезьян...») и заканчивается через 14 строк («Кого не утомят угрозы / Моленья, клятвы, мнимый страх...»). Экспрессия K_3 к концу строфы VII усиливается ($K_3 = 4,6$), но величина РГТ снижается до нуля (абсолютного минимума в 4-й главе): этот факт, отражающий негативные эмоции, явным образом подчеркивает отрицательное отношение поэта к любителям коллекционировать женские сердца.

Здесь требуются пояснения относительно величин РГТ и, в дополнение к уже сказанному, относительно содержания самого текста. В вопросе о сравнении начальных фрагментов 3-й и 4-й глав романа, к которому мы сейчас перейдем, важно помнить о том, что начало 3-й главы романа – это разговор Онегина с Ленским, итогом которого стала поездка двух молодых людей в гости к Лариным.

Обратимся к рис. 8: на нем отчетливо видно, что в 4-й главе первый спад величин РГТ – самый сильный во всей этой главе. Нечто похожее мы наблюдаем и в начале 3-й главы во втором 4-стишии строфы II («Ну что ж? ты едешь: очень жаль...»): похожее в том смысле, что величина РГТ уменьшается здесь до значения 0,2 – это абсолютный минимум для 3-й главы. Однако чувство разочарования Ленского (Онегин не сразу соглашается поехать в гости к Лариным) длится в том эпизоде 3-й главы не очень долго и уже в третьем 4-стишии строфы II («Представь меня. – Ты шутишь. – Нету») величина РГТ увеличивается до 0,5. При этом экспрессия для второго и третьего 4-стиший этой строфы уменьшается со значения 7,0 до 5,8 и далее до 2,2. Таким образом, на участках с минимальными значениями РГТ спад значений этого



Рис. 10. Гармония и экспрессия ритма в начальных строфах 4-й главы ЕО (—□— — РГТ).

параметра в 4-й главе по своей продолжительности длится дольше, чем в 3-й, а сами значения параметра РГТ здесь – меньше. В то же время экспрессия на этих участках ведет себя по-разному: в 4-й главе – по схеме «вверх – вверх – вниз – чуть-вверх», и по схеме «вниз – вниз» – в 3-й главе. Анализ начальных строф 3-й главы показывает, что во второй строфе характерным в поведении параметров РГТ и K_z является их темпоральный дисбаланс при уменьшении значений показателя ритмической гармонии РГТ и что такое поведение ритмико-экспрессивных

параметров («вверх – вниз», но в противофазе) отражает непримиримость (дисгармонию) мнений Онегина и Ленского относительно «преlestей» сельской жизни – с одной стороны, а с другой – усиливает эффект негативного восприятия читателем злой иронии Онегина в адрес влюбленного Ленского.

В начале 4-й главы автор, высказав свое отрицательное отношение к *казановам* («Ловласов обветшала слава...») и сообщив читателю в 1-й строке строфы IX, что «Так точно думал мой Онегин», повествует теперь уже о самом Онегине, точнее, о его нынешнем равнодушном отношении к прекрасному полу: «В красавиц он уж не влюблялся...» Только один раз мы встречаем в тексте начальных пяти строф скрытый намек на истинную причину такого равнодушия:

Он в первой юности своей
Был жертвой бурных заблуждений
И необузданных страстей. (IX, 2–4)

Не зная всей предыстории, оставшейся в черновых строфах 4-й главы, усмотреть здесь незажившую еще сердечную рану Онегина невозможно, она глубоко запрятана поэтом не только в словах, конкретизирующих чувственное состояние героя, но и в длительности этого повествования, которая предопределяет особенности читательского восприятия, указывая ему ложное направление – к онегинскому чувству пресыщенности романтическими историями.

Однако три пика экспрессии в строфах VIII и X (см. рис. 10) не могут не обратить на себя внимания: при росте величин РГТ (пусть даже и незначительном), всплески экспрессии порождают некоторую надежду на «излечение» Онегина от любовной апатии, надежду, которая вновь затеплится у читателя в начале строфы X:

Но, получив посланье Тани,
Онегин живо тронут был:
Язык девических мечтаний
В нем думы роем возмущил... (X, 1–4)

Но, увы, *краткость* этих эмоциональных всплесков (см. рис. 10) вовсе не случайна:

Быть может, чувствий пыл старинный
Им на минуту овладел... (XI, 9–10)

И здесь параметры гармонии и экспрессии ведут себя адекватно смыслу читаемого текста – величины РГТ замирают, не меняясь на протяжении оставшихся строк XI строфы, а величина экспрессии $K_{Э}$, уменьшившись на втором 4-стишии XI строфы более чем в 10 раз (до значения 0,5), остается таковой до конца этой строфы (рис. 10).

Теперь обратим внимание на средние для всего эпизода (VI–XI) значения параметров гармонии $РГТ_{СР} = 0,9$ и экспрессии $K_{Э-СР} = 2,1$. Эти величины (в особенности РГТ) не идут ни в какое сравнение с аналогичными значениями не только для всей красочной 3-й главы ($РГТ_{СР} = 3,0$ и $K_{Э-СР} = 3,7$), но и с любым эпизодом из этой главы: наименьшие значения РГТ наблюдаются в начальном фрагменте 3-й главы («Поездка друзей к Лариным», I–VI), для которого $РГТ_{СР} = 1,7$ и экспрессии $K_{Э-СР} = 4,9$. Начало 4-й главы оказывается, таким образом, в два раза менее эмоционально-приподнятым, чем начало 3-й главы: готова читателей к «холодному» и «беспощадному» монологу Онегина, Пушкин не только сумел скрыть¹¹² от них истинные причины предстоящего разрыва между героями романа, но и своей прелюдией к «проповеди» Онегина, казалось бы, совсем погасил остатки надежды на счастливый для Татьяны финал встречи со своим героем.

7.3.3. Встреча Татьяны и Онегина в саду

Начало второго фрагмента 3-й главы меняет ритмико-экспрессивную картину читаемого текста в сторону ее большей эмоциональной выразительности. Среднее значение параметра гармонии увеличивается в три раза ($РГТ_{СР} = 2,8$), а средняя величина экспрессии хотя и подрастает не столь заметно (с $K_{Э-СР} = 2,1$ до $K_{Э-СР} = 2,8$), но усиливается ее максимальное значение – до величины $K_{Э-МАХ} = 8,7$.

Монолог Онегина начинается в XII строфе с 3-й строки; тот же прием, использующий часть строфы для ввода монологической (или диалогической) речи, поэт уже употребил в 3-й главе (например, в строфах IV или XXI), и еще не раз читатель встретит его в последующих главах романа. Удивительно другое: первое 4-стишие XII строфы вновь порождает надежду на ответное чувство Онегина (рис. 11):

¹¹² Вот, напр., слова И.В. Киреевского, сказанные им в 1828 г. в адрес Онегина: «...не ожесточение <Онегина>, а неспособность любить сделали его холодным» (Киреевский 2000: 45). Приведем и мнение В.Н. Турбина, нашего современника: «Онегин – носитель всеохватывающего, как бы всемирного холода» (Турбин 1996: 121).

Минуты две они молчали,
 Но к ней Онегин подошел
 И молвил: «вы ко мне писали,
 Не отпирайтесь. Я прочел... (XII, 1–4)

Вполне очевидная в конце этого 4-стишия повышающая интонация неотделима от роста гармонии и экспрессии: локальный максимум гармонии РГТ = 2,9 в 4-й строке будет превзойден только через 18 строк, а экспрессии $K_3 = 6,2$ – и того позднее, только в финале XIII строфы.

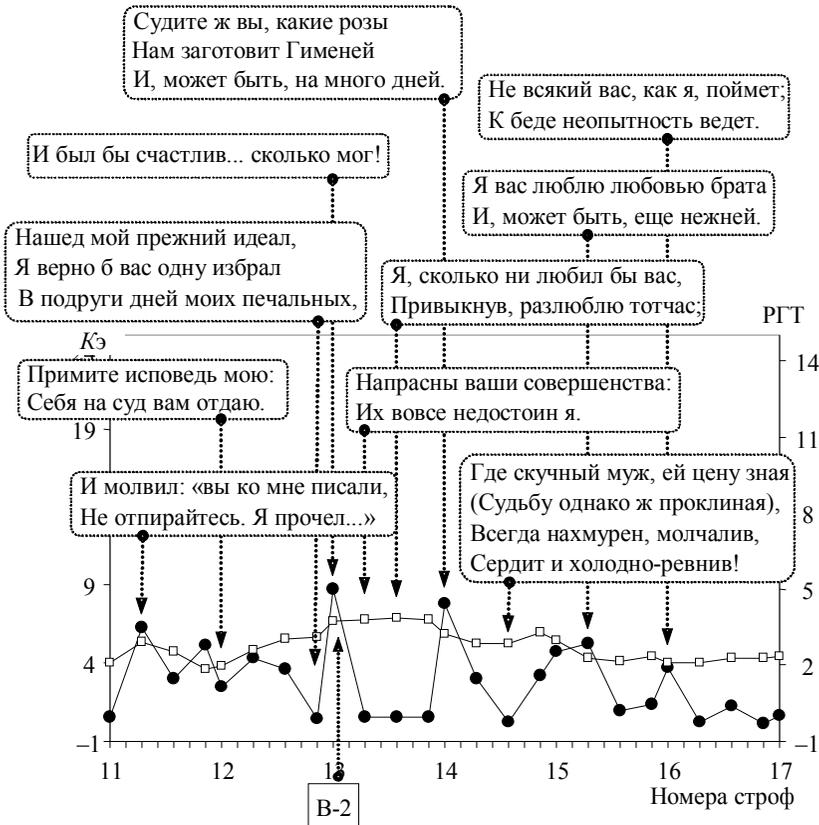


Рис. 11. Гармония и экспрессия ритма в эпизоде встречи Татьяны и Онегина (—□— — РГТ; положение контрапункта «возможный-2» показано особо).

Но уже в следующих строчках:

Души доверчивой признанья,
Любви невинной излишня;
Мне ваша искренность мила;
Она в волненье привела
Давно умолкнувшие чувства; (XII, 5–9)

надежда сменяется все более нарастающим разочарованием: Онегин говорит не совсем то, что предполагала услышать от него Татьяна (и что может ожидать в подобных обстоятельствах читатель) – вспомним (для сравнения), как о своем чувстве писала Онегину сама Татьяна (глава 3):

И в это самое мгновенье
Не ты ли, милое виденье,
В прозрачной темноте мелькнул,
Приникнул тихо к изголовью!
Не ты ль, с отрадой и любовью,
Слова надежды мне шепнул?

Неожиданная смена впечатлений при чтении XII строфы есть следствие содержательной стороны текста; другая же, ритмико-экспрессивная сторона анализа свидетельствует, что синхронный подъем значений РГТ и K_3 в первом 4-стишии строфы сменяется во втором 4-стишии их синхронным падением (см. рис. 11). И далее до конца строфы эти параметры изменяются в противофазе: вплоть до конца 12-й строки РГТ падает, а K_3 растет, а в заключительном дистихе – наоборот.

Мы уже не раз отмечали, что такое поведение параметров РГТ и K_3 указывает на чувственный разноречивый в восприятии поэтического текста, а в целом вектор поведения параметра K_3 в строфах XII–XIII (вектор отрицательной направленности) – на постепенно усиливающийся пессимизм в ожидании ответного чувства Онегина.

Последние две строки XII строфы начинают «исповедальную» часть монолога Онегина: «Примите исповедь мою: / Себя на суд вам отдаю». К этому моменту роковые для Татьяны слова еще не сказаны, героиня (как и читатель) ждет и, как мы можем предположить, продолжает надеяться на ответное чувство (ибо надежда умирает последней). Значения РГТ вновь начинают расти, но отрицательный скачок экспрессии в финале XII строфы словно предупреждает: не обольщайся, «милая Татьяна», не обольщайся, «читатель дорогой»!

С этого момента и на протяжении следующих полутора строф параметр гармонии РГТ вновь начинает свой рост, но экспрессия усиливается только на первом 4-стишии строфы XIII:

Когда бы жизнь домашним кругом
Я ограничить захотел;
Когда б мне быть отцом, супругом
Приятный жребий повелел..., (XIII, 1–4)

и потом всплески K_3 короткими и сильными импульсами происходят еще дважды (и оба раза – на заключительных дистихах XIII и XIV строф). Сослагательное наклонение, в котором выдержано все повествование в XIII строфе, как нельзя лучше соотносится с поведением параметра K_3 в строках 5–12 строфы XIII: чем дольше говорит Онегин о том, что могло бы быть, если бы он собирался изменить свою холостяцкую жизнь, тем отчетливее чувствуется неестественность происходящего. Так и хочется воскликнуть: «Помилуйте, Онегин! что вы такое говорите: ведь барышня призналась Вам в любви, а Вы?..» Гармония, однако продолжает расти, отражая своим поведением искренность Онегина, а всплеск K_3 наблюдается лишь в финале строфы XIII: «И был бы счастлив... сколько мог!» ($K_3 = 8,7$). Этот короткий взлет экспрессии, отметим особо, следует за значительным (от величины 3,6 до 0,4) спадом K_3 в третьем 4-стишии этой строфы:

Я верно б вас одну избрал
В подруги дней моих печальных... (XIII, 11–12)

Сослагательное наклонение, в форме которого выстроена речь Онегина в XIII строфе, не может тотчас же не напомнить внимательному читателю ЕО более ранний фрагмент романа, а именно начальные строфы 3-й главы, с которых и начинается романтический сюжет ЕО:

– А что? – «Я выбрал бы другую,
Когда б я был как ты поэт». (3, V, 6–7)

В этой точке повествования 3-й главы располагается первый «возможный» контрапункт (центр поэтического динамизма) в развитии любовного сюжета, значение параметра гармонии РГТ для которого равно 3,1 при величине экспрессии $K_3 = 14,8$. Как мы видим, развитие этой темы, связанной с реакцией самого Онегина¹¹³ на факт его знакомства

¹¹³ И в том, и в другом случаях мы имеем дело с прямой речью Онегина.

с Татьяной Лариной и, теперь уже, на ее любовное к нему Письмо, происходит в самом начале Монолога Онегина и, что важно, оформлено оно в той же тональности, что и в V строфе 3-й главы. Именно по этой причине мы в начале 4-й главы (XIII, 13–14) фиксируем второй в романе «возможный» контрапункт в развитии любовного сюжета («возможный–2»). Весьма интересно, что по сбалансированности величин ритмико-гармонических параметров РГТ и K_3 (РГТ = 3,8 и K_3 = 8,7) контрапункт «возможный–2» наиболее близок к первому «возможному» контрапункту из 3-й главы ЕО (3, V, 6–7), для которого, напомним, РГТ = 3,1 и K_3 = 14,8. Гармония для контрапункта «возможный–2» не намного выше, чем для контрапункта «возможный–1», зато экспрессия здесь ниже почти в два раза (8,7 против 14,8). Объяснение тут весьма простое: в первом случае («Я выбрал бы другую») интрига в романе еще только-только зарождается, но чтобы читатель мог почувствовать, что это именно интрига, а не рядовой эпизод, который не имеет шансов на свое развитие в будущем, требовалось нечто эмоционально особенное и запоминающееся. Скачок экспрессии в V строфе 3-й главы (от K_3 = 0,6 в третьем 4-стишии IV строфы до 14,8 в строках 6–7 строфы V) и выполняет эту суггестивную роль – даже несмотря на показное равнодушие Онегина к барышням Лариным и его ироничные слова «Когда б я был как ты поэт». Кстати, эти слова не могут не восприниматься с известной долей скептицизма – и не только потому, что совсем ведь не обязательно быть поэтом, чтобы увидеть разницу между сестрами Лариными и отдать предпочтение Татьяне, но еще и по той причине, что ритм этого фрагмента текста порождает у читателя чувство воодушевления (гармония и экспрессия растут одновременно), которое никак не соотносится с малоубедительными, на наш взгляд, уточнениями Онегина. Наши изыскания, таким образом, явно свидетельствуют в пользу той точки зрения, о которой без обиняков говорил Ю.Н. Чумаков: только «не дружелюбное к Онегину, рутинное восприятие исходит из того, что герой из-за своего высокомерия и равнодушия, приехав в гости, не различил сестер. Однако в поддразниваниях Онегина <в разговоре с Ленским> звучит совсем иное: он очень даже хорошо все различил, и по тексту романа именно здесь впервые завязываются отношения его и Татьяны» (Чумаков 2005: 240).

Во втором случае («И был бы счастлив... сколько мог!») ситуация иная: Онегин начинает свой ответ Татьяне Лариной, зная, конечно же, его драматический для девушки финал. Но читателю нельзя было давать повода к слишком сильному разочарованию, и экспрессия ведет

себя значительно сдержаннее, не выбиваясь из общей картины начала 4-й главы (см. рис. 9). Много трагичнее воспринимает происходящее сама Татьяна Ларина, но разговор об этой стороне романного повествования мы ненадолго отложим.

Вернемся вновь в текст XIII строфы 4-й главы. И в этой строфе важнейший момент¹¹⁴ для понимания сути «странного» монолога (и поведения) Онегина остается малозаметным в череде нарастающего разочарования и читательского недоумения (гармония изменяется по слабо выраженной синусоиде, экспрессия же уменьшается скачками – см. рис. 11):

Скажу без блесков мадригалных:
Нашед мой прежний идеал,
Я верно б вас одну избрал
В подруги дней моих печальных, (XIII, 9–12)

«Прежний идеал» все еще доминировал в сердце Онегина (об этом мы уже писали), время еще не излечило героя от его прежней любовной «кабалы», а встреча с Татьяной Лариной – случись она позже – могла бы стать началом совсем другой истории любви. Увы.

Заметим в скобках, что в конце этого 4-стишия XIII строфы экспрессия снижается до одного из самых незначительных (от начала главы) своих значений $K_3 = 0,4$, и происходит это непосредственно перед контрапунктом «возможный–2», на короткий миг порождаящим надежду на то, что все еще может измениться – не вечно же Онегину жить «анахоретом»...

Особенность XIII строфы заключается еще и в том, что она продолжает структурно-гармонический ряд (5–8–13–21–34–55–), соответствующий последовательности строф – центров поэтического динамизма (контрапунктов) в развитии первой части романтического сюжета ЕО: XIII строфа 4-й главы является 55-й по порядку следования, если счет вести от начала 3-й главы, от ее V строфы, в которой, по словам В.В. Набокова, завязывается «первый роковой узел романа» (Набоков 1998: 52)¹¹⁵.

В следующей XIV строфе величины РГТ стабилизируются на весьма высоком уровне (около значений 3,8), а экспрессия, резко упав в первом 4-стишии от $K_3 = 8,7$ до $K_3 = 0,5$, замирает на этом уровне на дол-

¹¹⁴ Мы его отметили в тексте Пушкина курсивом.

¹¹⁵ Подробнее см.: Гринбаум 2010: 204.

гие восемь строк: «Супружество нам будет мукой...» – говорит Онегин, окончательно гася надежду в сердце Татьяны.

Необычно ровное здесь поведение параметров гармонии и экспрессии (XIV, 5–12) требует дополнительных пояснений хотя бы потому, что мы уже встречались с подобным явлением в самом конце предыдущего эпизода (XI, 9–14). В обоих случаях параметры гармонии и экспрессии на протяжении каждого из фрагментов практически не меняются: в строфе XI величины РГТ замерли около значения 2,0 (для строфы XIV – около 3,8), а крайне малые величины экспрессии K_3 в обоих случаях – около значений $K_3 = 0,5$. И хотя повествование в строфе XI – авторское, а строфа XIV – это часть монолога Онегина, сходство ритмико-смысловой картины объясняет главное: надежды нет, но в первом случае это – сигнал читателю, а во втором – Татьяне (и читателю). Вполне можно предположить, что именно сейчас, в середине XIV строфы состояние героини стало близким к полубоморочному и слезы уже начинали свой предательский путь.

Онегин пытается воззвать к разуму «бедной Тани» и... очередной импульс K_3 приходится на самый конец строфы XIV:

Судите ж вы, какие розы
Нам заготовит Гименей
И, может быть, на много дней. (XIV, 12–14)

Но не «розы», а (по мысли Онегина) только шипы могут сопроводить их союз!

Монолог Онегина еще не закончен, первые два 4-стишия строфы XV резким спадом величин K_3 (при снижающихся значениях параметра РГТ) уже вполне отчетливо демонстрируют преобладание негативных эмоций: Онегин продолжает свою «исповедь» разговором о «муках» семейной жизни, где «скучный муж», проклиная свою судьбу:

Всегда нахмурен, молчалив,
Сердит и холодно-ревнив! (XV, 7–8)

Но внезапно картина становится другой: Онегин меняет тон. Возможно, именно в этот момент, заметив слезы на лице Татьяны, он продолжает свою речь совсем в ином ключе:

Таков я. И того ль искали
Вы чистой, пламенной душой,

Когда с такою простотой,
С таким умом ко мне писали?
Ужели жребий вам такой
Назначен строгою судьбой? (XV, 9–14)

Гармония пусть ненадолго, пусть только на одно 4-стишие, но усиливается, а экспрессия растет здесь с той же интенсивностью (от значения 0,2 до 3,2), с какой она падала в предыдущем катрене (от значения 3,0 до 0,2). Такое поведение ритмико-гармонических параметров (их синхронный рост как некоторая тенденция в определенном контексте романного повествования) мы уже неоднократно замечали и ранее: как только речь в романе заходила о Татьяне Лариной (и во 2-й, и в 3-й главах), параметры гармонии и экспрессии начинали меняться синхронно – либо оба параметра одновременно росли, либо одновременно падали. Но более всего интересно то, что здесь, в 4-й главе мы фактически наблюдаем повторение ритмико-экспрессивной картины для V строфы 3-й главы романа: и там («Скажи: которая Татьяна?»), и здесь мы слышим голос Онегина, и там, и здесь первое 4-стишие дает всплеск гармонии и экспрессии, а последующие строки – их падение (в 3-й главе следовало: «Я выбрал бы другую...»). Правда, рост параметра K_3 в монологе Онегина продолжается еще и в начале строфы XVI («Я вас люблю любовью брата / И, может быть, еще нежней»), но интенсивность роста K_3 с каждой последующей фразой уменьшается, и в начале второго 4-стишия XVI строфы («Послушайте ж меня без гнева: / Сменит не раз младая дева...») экспрессия опять меняет свое направление на отрицательное.

Последнее из признаний Онегина («И, может быть, еще нежней») связано с началом длинного (в две строфы XVI–XVII) отрезка текста, в котором величины РГТ практически не меняются, оставаясь все это время весьма высокими (около 2,2). Строфа XVI завершает монолог Онегина, именно здесь в строчках 5–14 появляются элементы нравоучительного тона («Послушайте ж меня без гнева... Полюбите вы снова: но... Учитесь властвовать собою...»). Экспрессия еще только один раз значительно усилится на последних строчках XVI строфы ($K_3 = 3,7$):

Не всякий вас, как я, поймет;
К беде неопытность ведет, (XVI, 13–14)

а далее в строфе XVII вектор K_3 вновь вернется к своей отрицательной направленности.

Заключительная XVII строфа эпизода повествует о том, что Татьяна, молча выслушав приговор своей любви, «едва дыша», под руку с Онегиным, медленно возвращается в родительский дом. Все слова уже произнесены и выбор сделан: проза жизни обнулила шансы на столь возможный союз двух сердец. Если что и остается, так только вспомнить мудрость старших: «Всему свой час, и время всякому делу под небесами» (Екклесиаст).

Вернемся теперь к вопросу о самом монологе Онегина, точнее, к его эмоциональным оценкам, таким как «холодный», «резкий» или «жестокый». Этот вопрос связан и с тем, как следует воспринимать речь Онегина – как «проповедь» (по словам автора¹¹⁶) или как «исповедь» (по словам Онегина). Ответ зависит (и это подтверждает не только сам текст романа, но и наш ритмико-смысловый анализ) от точки зрения, на которой базируется любой комментарий: действительно, для Татьяны (и читателя, всецело находящегося на ее стороне) – это холодная, беспощадная отповедь ее признанию любви, опрокинувшая ее душу в пропасть неисчислимых страданий. Но поэт, назвав речь Онегина «проповедью» и рассказав о «слезах» и полубормочном состоянии «миллой Татьяны» (XVII), уже в следующей строфе написал:

Вы согласитесь, мой читатель,
Что очень мило поступил
С печальной Таней наш приятель;
Не в первый раз он тут явил
Души прямое благородство... (XVIII, 1–5)

Нет необходимости уточнять, что скрывается за словами «Души прямое благородство...», но вот явная противоречивость в оценках монолога Онегина требует, на наш взгляд, дополнительных размышлений. Дело даже не в двух возможных позициях читателей (и критиков) при восприятии текста монолога, о чем мы уже писали, а в том, что скрывается за удивительными словами самого Онегина, которые были непосредственно адресованы Татьяне Лариной:

Я вас люблю любовью брата
И, может быть, еще нежней. (XVI, 3–4)

¹¹⁶ Татьяна в 8-й главе также назовет монолог Онегина «проповедью»: «А нынче – Боже! – стынет кровь, / Как только вспомню взгляд холодный / И эту проповедь...» (8, XLIII, 8–10).

Кто из мужчин может любить юную девушку нежнее, чем ее брат? Отец. Кто первым готов оберегать ее от всяческих напастей, защищать и предостерегать от необдуманных и губительных поступков? Отец. Но Дмитрий Ларин скончался, оставив вдову и двух барышень без опеки, поддержки и защиты. Онегин был не только старше Татьяны, но и гораздо опытнее в житейских делах. И если предположить, что по отношению к Татьяне в душе Онегина было хоть немного от отеческого чувства, сам Монолог предстает перед нами совсем в ином качестве, нежели в обычной своей равносильно-двойкой интерпретации.

По крайней мере, становится понятным, почему после слов о «братской» любви, Онегин читает Татьяне «нравоучительную мораль», хотя сам вполне допускает возможность встретиться с ее стороны «гневный» отпор¹¹⁷. Просто потому, что хочет предостеречь ее от опрометчивых поступков, – Онегин понимал, что сделать это больше некому, а другого случая для откровений с его стороны может в будущем и не представиться: Онегин был «умен, тонок и опытен, <он> хорошо понимал людей <и> их сердце...» – писал В.Г. Белинский (Белинский 1948: 99), и к этому добавить нечего. Если только позволить себе (нарушая принципы ретроспективного анализа) вспомнить слова самой Татьяны из ее монолога в заключительной 8-й главе романа:

Вы поступили благородно,
Вы были правы предо мной:
Я благодарна всей душой... (8, XLIII, 12–14)

или слова автора из той же главы:

Зачем же так неблагоприятно
Вы отзываетесь о нем? (8, IX, 1–2)

Впрочем, остается еще один немаловажный вопрос: откуда такая холодность в словах Онегина и нельзя ли было как-то иначе – мягче, что ли, деликатнее? Здесь мы солидарны с мнением Н.Л. Бродского: исповедь Онегина – это «честное и прямое признание немедленного разрыва, без надежд на «стерпится-слюбится»... Через несколько лет он дорогой ценой расплатится за эту «суровость» к своей «милой Тать-

¹¹⁷ Мы никак не можем согласиться с мнением В.С. Непомнящего о том, что монолог Онегина – «это свирепый эгоизм человеческий, больше ничего» (Непомнящий 2008: 31).

яне» (Бродский 1950: 205). Но в той ситуации «проповедь» Онегина была, видимо, лучшим из возможных решений – оставлять Татьяне Лариной хоть толику надежды означало бы сознательно обрекать ее на долгие-долгие душевные страдания, столь хорошо знакомые и Онегину, и самому Пушкину.

7.3.4. Монолог Онегина в восприятии Татьяны Лариной

И все же: Татьяна Ларина вслед за автором романа назовет Монолог «проповедью». Вопрос, к обсуждению которого мы теперь перейдем, связан с силой эмоционального восприятия монолога Онегина самой Татьяной Лариной. Нам предстоит разговор о степени соответствия «чувствований» главной героини их описанию, знакомому нам из текста XXIII строфы: «Любви безумные страданья...»

Обратим особое внимание на то обстоятельство, что, читая текст романа, мы следуем за волей автора, рассказывающего историю любви двух своих главных героев. И о том, как сами герои (пусть и виртуальные) воспринимают происходящие события и реагируют на них, нам дано знать лишь со слов поэта. Но вот в 4-й главе появляется возможность взглянуть на любовную коллизию глазами самой Татьяны Лариной, т. е. вообразить себя на месте героини, слушающей Онегина в саду, героини, которая, конечно же, не знает всего того, что ранее о своем герое автор уже успел рассказать читателю. Татьяна видит Онегина и слышит только его голос: для рецептивного анализа эта ситуация – принципиально иная, которую следует рассматривать не в общем потоке поэтического повествования, а изолированно («сепаратно»), т. е. максимально приближенно к жизненным реалиям человеческих взаимоотношений. В рамках сепаратного изучения монолога Онегина мы попробуем напрямую оценить темпоральную эмоционально-смысловую реакцию героини на речь Онегина, т. е. попытаемся разобраться в том, что могло бы происходить в душе Татьяны в момент ее воображаемой (для поэта и читателя) встречи с Онегиным.

Скажем еще раз, что ни в рамках современного структурного стиховедения, ни в рамках традиционного стиховедения, ни даже в рамках классического литературоведения задачи подобного рода попросту невозможны, поскольку эти научные направления не располагают необходимыми исследовательскими методами и приемами. В противовес этому наш метод ритмико-гармонического анализа поэтического текста с формальной стороны требует минимальных усилий: нужно лишь обнулить все данные, предшествующие «вставному тексту» (монологу

Онегина) – и все. Прочтение самого монолога сохраняется в неизменном виде, но результаты вычислений и графики гармонии и экспрессии меняются (рис. 12) потому, что данная процедура моделирует процесс восприятия фрагмента общего повествования так, будто бы он звучит вне этого повествования, т. е. отдельно от всего предшествующего текста 4-й главы ЕО. Собственно говоря, мы тем самым воспроизводим ситуацию непосредственного восприятия Татьяной обращенной к ней речи Онегина и даем ей эстетико-формальную оценку.

Результаты вычислений параметров РГТ и K_3 для предстоящего сопоставительного анализа двух вариантов прочтения монолога Онегина показаны на рис. 12.

Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что при меньших – на протяжении всего (!) монолога Онегина – значениях величин РГТ экспрессия в «сепаратном» варианте выглядит более внушительно и ярко. В целом это означает, что Татьяна Ларина воспринимает речь Онегина много болезненнее, чем это может ощутить даже самый тонкий ценитель поэтического искусства, и что читателю, погруженному поэтом в общий контекст романа (а в данном случае это – щадящий контекст), действительно следует отдельно перечитать монолог Онегина, чтобы составить более точное впечатление от «проповеди» главного героя ЕО.

Уже первые шесть строк монолога (XII, 3–8) воспринимаются Татьяной иначе, чем читателем текста всей 4-й главы романа, – с воодушевлением вместо разочарования! Надежда – и при «общем», и при «сепаратном» вариантах прочтения начальной части монолога Онегина – порождается не только одновременным усилением гармонии и экспрессии, но и повышающей интонацией начавшейся фразы:

...«вы ко мне писали,
Не отпирайтесь. Я прочел... (XII, 3–4)

Читатель (как и Татьяна) еще не знает, что последует дальше, и поэтому рассказ о давно обещанной встрече воспринимается им поначалу на мажорной ноте. Но уже следующее 4-стишие оценивается по-разному: Татьяна все еще находится в плену счастливых ожиданий, и потому значения гармонии и экспрессии («сепаратный» вариант) резко и весьма значительно идут вверх. Действительно, продолжение монолога:

...Я прочел
Души доверчивой признанья,

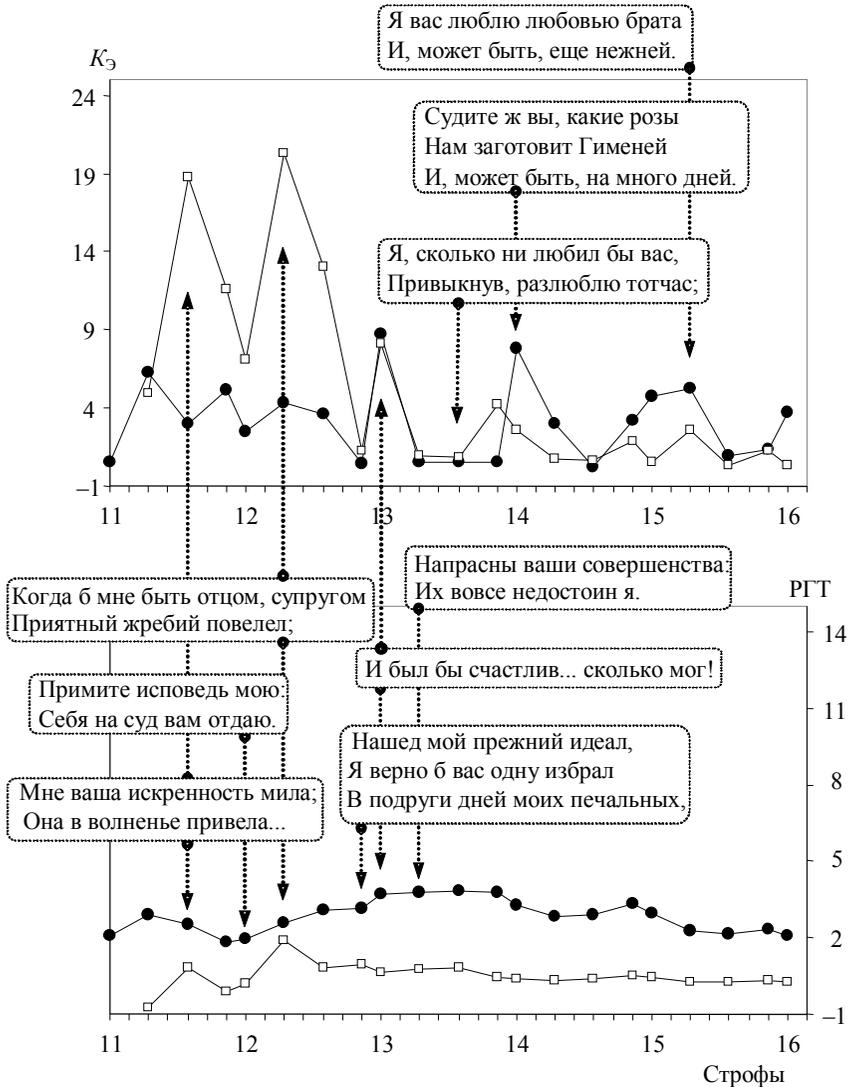


Рис. 12. Монолог Онегина в «сепаратном» (—□—) и «общем» (—●—) вариантах прочтения.

Любви невинной излишня;
Мне ваша искренность мила;
Она в волненье привела
Давно умолкнувшие чувства; (XII, 4–9)

пока еще никак не способно зародить хоть толику сомнений в душе влюбленной девушки. Этот сильнейший рост положительных эмоций отчетливо отражают графики на рис. 12: гармония увеличивается до значения $РГТ = 2,0$, а экспрессия взлетает от величины $K_Э = 5,0$ до $K_Э = 18,8$. Для сравнения скажем, что при «общем» прочтении главы максимальное значение $K_Э$ не достигает (в пределах монолога Онегина) и половины этой величины ($K_{Э-МАХ} = 8,7$).

Читатель же явно чувствует неловкость при восприятии текста этих строк просто потому, что подобными словами в любви не объясняются! И действительно, тут же следует:

Но вас хвалить я не хочу;
Я за нее вам отплачу
Признаьем также без искусства... (XII, 10–12)

Для обоих вариантов прочтения гармония падает, но более решительно – для «сепаратного» случая: на 1,5 пункта против 0,7 для «общего» случая. Экспрессия ведет себя иначе, резко уменьшаясь к концу 12-й строки и еще более – к концу всей XII строфы (для «сепаратного» случая), тогда как для «общего» варианта прочтения величина $K_Э$ вначале увеличивается, а затем падает до значения $K_Э = 2,5$ (рис. 12).

Обостренность восприятия Татьяной слов Онегина («сепаратный» вариант) много выше, чем при обычном прочтении, – что тут еще сказать?.. Разве что еще раз вспомнить слова Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует сердце наше...»

Своему поэтическому кредо поэт следовал всегда, что (применительно к монологу Онегина) и подтверждают наши графики. Отметим и тот факт, что последний дистих XII строфы:

Примите исповедь мою:
Себя на суд вам отдаю. (XII, 13–14)

порождает одинаковые для двух случаев эмоции: гармония чуть усиливается, а экспрессия падает – надежда слабеет, но окончательно еще не

исчезает. Важно и то обстоятельство, что начиная с этих слов и вплоть до конца второго 4-стишия XIV строфы (т. е. на протяжении почти полных двух строф) характер изменения параметра K_3 для двух вариантов прочтения – одинаков, разность заключается лишь в самих значениях K_3 .

Продолжим: в начале XIII строфы поведение ритмико-экспрессивных параметров одинаково, но выразительность «сепаратного» прочтения вновь много выше, чем «общего»: первое 4-стишие XIII строфы:

Когда бы жизнь домашним кругом
Я ограничить захотел;
Когда б мне быть отцом, супругом
Приятный жребий повелел... (XIII, 1–4)

в «сепаратном» варианте определяет максимальное для всего монолога значение экспрессии $K_3 = 20,3$ (при росте гармонии от величины РГТ = 1,0 до РГТ = 3,7). Для «общего» варианта параметры РГТ и K_3 ведут себя скромнее, но тоже увеличиваются (см. п. 7.3.3). Опять повышающая интонация, опять усиливается надежда, но... тут же (в следующем 4-стишии) она в восприятии Татьяны безвозвратно рушится:

Когда б семейственной картиной
Пленился я хоть миг единой, –
То верно б кроме вас одной,
Невесты не искал иной. (XIII, 5–8)

Точка стоит в конце этой длинной (в восемь строк) фразы – точка как приговор. Еще раз, но только вполсилы встрепенется сердце Татьяны Лариной, и еще один раз – в четверть силы, и последний раз – совсем слабо (см. рис. 12): сначала героиня слышит (в сослагательном наклонении, в которое не хочется верить!):

И был бы счастлив... сколько мог! (XIII, 14),

затем – «розы» (пока еще не белые, не красные, не Гименея – просто розы!):

Судите ж вы, какие розы... (XIV, 12),

и, наконец:

Я вас люблю любовью брата
И, может быть, еще нежней. (XVI, 3–4).

В плане ритмико-смыслового анализа крайне любопытно поведение параметра экспрессии K_3 для обоих вариантов прочтения Монолога в конце XIII строфы – начале XIV строфы (XIII, 13 – XIV, 8), т. е. в том месте повествования, где мы ранее (при «общем» прочтении) обнаружили контрапункт «возможный–2». Главная особенность поведения параметра K_3 в том, что оно одинаково (!) по своему характеру (рис. 12) и для двух вариантов прочтения текста отличается в своих значениях весьма незначительно. При этом гармония РГТ для «общего» варианта вначале ощутимо усиливается (3,1–3,7), а затем ее рост становится малозаметным (3,8–3,9); для «сепаратного» варианта величина РГТ вначале уменьшается (2,1–1,7), а затем слабо растет (1,8–1,9). Таким образом, выявленная для случая «общего» прочтения¹¹⁸ «нейтральная» в целом эмоционально-смысловая выразительностью контрапункта «возможный–2» не сохраняется – для «сепаратного» варианта она становится «отрицательной» (и гармония, и экспрессия снижаются начиная со второго 4-стишия XII строфы). Если и дальше для «сепаратного» варианта проследить динамику изменения параметра экспрессии K_3 после всплеска его значений в строфе XIII, то графики на рис. 12 отчетливо демонстрируют дугообразное уменьшение этих значений при более слабом и ровном, но все же снижении величин гармонии РГТ.

Но читателю нельзя было давать шанс почувствовать и даже уловить намек на конец любовной истории – роман только набирал ход...

И поэт нашел самое простое (и потому гениальное) решение: он поместил Монолог Онегина вовсе не в начало главы (что было бы вполне уместно, если вспомнить содержание финальной части предыдущей, 3-й главы), а в такое место 4-й главы, где его экспрессивно-эмоциональное звучание воспринимается много более спокойно и сдержанно. Дополнительные исследования подтверждают этот вывод: если сравнить интегральные значения параметров гармонии и экспрессии для двух вариантов прочтения Монолога Онегина, то преобладание величин экспрессии K_3 для «сепаратного» варианта становится очевидным. Одновременно среднее значение РГТ для этого варианта заметно меньше (табл. 19), а разброс значений РГТ относительно среднего (импульсивность ритмоощущений IMP) – выше в 1,3 раза (0,8 против 0,6).

Еще сильнее разброс значений K_3 (который фиксируется параметром нестабильности NS, табл. 19), что в совокупности с величинами

¹¹⁸ Здесь, начиная с 13-й строки XII строфы, гармония усиливается, но вектор экспрессии на интервале (XII, 4 – XIII, 12) отрицателен.

**Интегральные ритмико-экспрессивные параметры
для Монолога Онегина (рецептивный аспект анализа)**

Текст	Объем текста V (слоги)	Гармонический ритм стиха PГТ			Экспрессивность ритмоощущений K_{Σ}			K_p	IND
		O_{MAX}	O_{CP}	IMP	$K_{\Sigma-MAX}$	$K_{\Sigma-CP}$	NS		
1. «Общее» прочтение	570	3,84	2,85	0,64	8,70	3,29	2,51	1	2,1
2. «Сепаратное» прочтение	570	3,71	1,40	0,82	20,32	5,09	4,57	1	6,2

остальных параметров и предопределяет значение индекса ритмико-чувственной активности IND для «сепаратного» варианта прочтения монолога Онегина равным $IND = 6,2$ против $IND = 2,1$ в случае «общего» варианта.

Теперь самое интересное. Как мы уже говорили, индекс ритмико-чувственной активности IND введен для оценки суггестивных свойств поэтических текстов; эта оценка дается на основе сопоставления значений параметра IND с диапазонами частот головного мозга, которые соответствуют тому или иному реальному состоянию человека. Так вот, анализ величин параметра IND для двух вариантов прочтения монолога Онегина показывает, что при «сепаратном» варианте текст Монолога Онегина соотносится с *реальным* психофизическим состоянием «неприятности» (θ -ритм, частоты от 4 до 7 Гц). С этим психофизическим состоянием ранее было соотнесено лишь одно из изученных (на данный момент) эмоциональных состояний, а именно «ужас» (во сне; ЕО, 5-я глава, Сон Татьяны, строфы XVIII–XXI). Теперь с психофизической зоной «неприятности» можно соотнести еще одно эмоциональное состояние – назовем его «отповедь чистой любви». Заметим, что оно по своему индексу ритмико-чувственной активности $IND = 6,2$ лишь незначительно уступает состоянию «ужас» ($IND = 6,5$).

Итак, наш математико-гармонический метод позволил получить дополнительные аргументы для объяснения того факта, почему монолог Онегина был назван поэтом (от лица своего героя) «исповедью», а от своего лица (в 4-й главе) и от лица Татьяны Лариной (в 8-й главе) – «проповедью». И еще – насколько точно Пушкин описал психофизическое состояние Татьяны после сильнейшего и неожиданного для нее удара, заключая: «И меркнет милой Тани младость...» (XXIII, 12).

Завершая разговор, отметим, что наши знания о пушкинском тексте стали объективно чуть более выразительными, поскольку двойственная оценка монолога Онегина не только получила свое математически наглядное эмоционально-смысловое толкование и как «проповеди», и как «исповеди», но и многое прояснила в части общего понимания образов и поступков главных героев повествования. Анализ интегральных значений ритмико-экспрессивных параметров Монолога при его «сепаратном» прочтении показал, что эти значения весьма близки к аналогичным значениям для поэтического ореола «ужас» и что они соотносят эмоциональное состояние Татьяны Лариной, слушающей монолог Онегина, с реальной психофизической зоной «неприятности». Крайне интересен и тот факт, что тот же прием двоякого прочтения «вставного» текста из 3-й главы романа (письмо Татьяны Лариной) помог уточнить причины, по которым Письмо, написанное автором раньше других срединных строф 3-й главы, столь долго не находило своего места в этой главе романа. Пушкин, по нашему мнению, искал такое композиционно-гармоническое решение, при котором кульминационный эмоционально-экспрессивный всплеск в Письме (и во всей главе: «И в мыслях молвила: вот он!»); Письмо Татьяны, строка 46) оказался бы в структурно-гармоническом центре 3-й главы, а в целом все Письмо стало бы восприниматься более ярко и органично.

Заключение

Внимательный анализ положения дел в стиховедческой науке позволяет сделать вывод о том, что ряд используемых в этой области филологии концептуальных положений не отвечает современным принципам искусствоведческого и естественнонаучного знания. В области художественного творчества принцип симметрии должен уступить место более общему принципу саморазвития поэтического образа или, что то же, принципу единого симметрически-асимметричного движения поэтической мысли. Проблему формы и содержания поэтического текста следует рассматривать сквозь призму триединства «ритм – форма – содержание», в котором ритм поэтического текста выступает организатором и носителем гармонического начала стихотворного текста.

В архитектонике стиха реализуется сущностно-конкретное проявление универсального закона художественной формы, эстетико-формальным выразителем которого является динамический принцип «золотого сечения». Степень приближенности реальных параметров стиха к пропорциям «золотого сечения» позволяет судить о качественно-количественных характеристиках художественного мастерства поэта не столько на основании субъективно-оценочных данных и/или априорных вкусовых предпочтений, сколько опираясь на точные и строго документированные результаты измерительных процедур.

Эстетико-формальное стиховедение базируется на основных положениях философско-феноменологического и математического знаний и считает своей центральной задачей исследование поэтических шедевров как явлений, не только влияющих на развитие стихосложения в историко-литературном плане, но и в решающей степени позволяющих приблизиться к пониманию процессов фиксации поэтических образов в конкретной художественной форме.

«Божественная пропорция» ритма и возможности метода ритмико-гармонической точности позволяют описывать процессы поэтического творчества с позиций их природного, гармонического начала, однако – и это в научном плане принципиально важно – осознание таких процессов неотделимо от способностей исследователя воспринимать художественный мир в контексте единых законов развития природы и человека как части этой природы.

Математико-гармонический анализ поэтических текстов, используя уже имеющиеся историко-литературные факты и открывая целые пласты явлений, недоступных ранее исследовательской практике, дает возможность ответить на многие актуальные вопросы стиховедческой науки. Единая методологическая концепция делает реальной возможность объединения усилий представителей разных наук (филологии, математики, психолингвистики, психофизиологии и др.), которые связаны с изучением природы и материи художественного творчества.

Представленные в книге конкретные примеры изучения текстов русских поэтов (Пушкина, Лермонтова, Фета и др.) демонстрируют многоплановость и глубину математико-гармонического анализа, с помощью которого разговор о красоте и гармонии поэтических шедевров опирается не только на устоявшиеся историко-литературные суждения, но и на математически документированный анализ эстетической, художественной, системно-структурной организации текстов. Слова Марка Аврелия о том, что «весь мир подчинен единому закону», отражают, по нашему мнению, не только мировосприятие древних, но и научную парадигму нового тысячелетия.

Литература

- Альтшуллер М.Г.* «Евгений Онегин»: Et in arcadia ego // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 2004. С. 218–233.
- Андроников И.Л.* Лермонтов: Исследования и находки. М., 1977.
- Баевский В.С.* Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., 2001.
- Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1948.
- Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. М.; Л., 1954; Т. 7. 1955.
- Белый А.* Символизм. М., 1910.
- Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный Всадник». М., 1929.
- Белый А.* Как мы пишем // Как мы пишем. М., 1989.
- Бергсон А.* Творческая эволюция // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1992.
- Берников Л.И.* «Счастливы Феникс»: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII – начала XIX века. СПб., 1997.
- Бердяев Н.А.* О русских классиках. М., 1993.
- Бетеа Д.* Воплощение метафоры: Пушкин, жизнь поэта. М., 2003.
- Бехер И.-Р.* Философия сонета, или малое наставление по сонету // Бехер И.-Р. О литературе и искусстве. М., 1981. С. 373–421.
- Бехтерева Н.П.* Магия творчества и психофизиология: Факты, соображения, гипотезы. СПб., 2006.
- Бонди С.М.* О ритме // Контекст – 1976: Литературно-теоретич. исследования. М., 1977. С. 100–129.
- Бонди С.М.* Черновики Пушкина. Статьи 1930–1970 гг. 2-е изд. М., 1978.
- Бродский И.А.* Сын цивилизации // Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. Т. V. СПб., 1999.
- Бродский Н.Л.* «Евгений Онегин»: Роман А.С. Пушкина. М., 1950.
- Брюсов В.* Стихотворная техника Пушкина // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1974; Т. 7. 1975.
- Вишневский К.Д.* К вопросу об использовании количественных методов в стиховедении // Контекст – 1976: Литературно-теоретич. исследования. М., 1977. С. 130–159.
- Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. М., 1974.
- Гаспаров М.Л.* Рецензия // Изв. АН СССР. Сер. литер. и языка. 1990. № 1. С. 78–82.
- 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.* Очерк истории русского стиха. М., 2000.
- Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. М., 2000а.
- Гаспаров М.Л.* Русский стих начала XX века в комментариях 2-е изд. М., 2001.
- Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В.* Ритм и синтаксис в свободном стихе // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993.

- Гегель Г.* Энциклопедия философских наук // Гегель Г. Сочинения. М., 1968. С. 87–216.
- Гиндин С.И.* Пути моделирования ритмической организации текста // Структурно-математические методы моделирования языка: Тез. докл. и сообщений Всесоюз. науч. конф.: В 2 ч. Ч. 1. Киев, 1970. С. 33–35.
- 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.* Строка, строфа и стих как ритмическая система // Матер. XXXI межвуз. науч.-методич. конф. препод. и асп. филол. ф-та СПбГУ. Вып. 4. Ч. 2. СПб., 2002. С. 12–28.
- Гринбаум О.Н.* Динамические модели ритмики пушкинского стиха // Матер. XXXIII междунар. филол. конф. Вып. 25: Секция прикладной и математической лингвистики. СПб., 2004. С. 10–23.
- Гринбаум О.Н.* Гармонический строй пушкинского стиха. Ч. I: Ритмодинамика романа «Евгений Онегин» и современное стиховедение // Язык и речевая деятельность: 2003. Т. 6. СПб., 2006. С. 85–121.
- Гринбаум О.Н.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: ритмико-смысловый комментарий. Главы первая, вторая, третья: Учеб. пособие. СПб., 2010.
- Гроссман Л.П.* Мастера сонета // Гроссман Л.П. Собр. соч.: В 4 т. Т. IV. М., 1928.
- Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М., 1990.
- Донской Д.Д., Заицорский В.М.* Биомеханика. М., 1979.
- Дьяконов И.М.* Об истории замысла «Евгения Онегина» // Пушкин: исследования и материалы. Т. 10. Л., 1982. С. 70–105.
- Жирумский 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. / Отв. ред. В.В. Колесов. СПб., 1998. С. 229–238.
- Илюшин А.А.* Русское стихосложение: Учеб. пособие для филол. спец. вузов. М., 2004.
- Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М., 1966.
- Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М., 1979.
- Кожевников В.А.* «Вся жизнь, вся душа, вся любовь...»: Перечитывая «Евгения Онегина». М., 1993.
- Колмогоров А.Н.* Семиотические послания // Новое литературное обозрение. 1997. № 24. С. 216–240.
- Колмогоров А.Н., Кондратов А.М.* Ритмика поэм Маяковского // Вопросы языкознания. 1962. № 1.
- Корсакова Н.К., Плужников И.В.* Церебральные механизмы воображения как высшей психической функции: нейропсихологическая модель // Вторая междунар. конф. по когнитивной науке: Тез. докл. Т. I. СПб., 2006. С. 316–319.
- Красноперова М.А.* Модели лингвистической поэтики: Ритмика. Л., 1989.

- 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: Хрестоматия / Сост. А.Г. Соколов. М., 1988. С. 96–101.
- Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. Минск; М., 2000.
- Лермонтов М.Ю.* Соч.: В 6 т. Т. 2. М.; Л., 1954.
- 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. С. 286–364.
- Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983.
- Лотман Ю.М.* Две «Осени» // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 511–520.
- Ляпин С.Е.* Ритмические повторы и перебои ритма в четырехстопном ямбе Пушкина // Формальные методы в лингвистической поэтике. СПб., 2001.
- Маймин Е.А.* Русская философская поэзия. М., 1976.
- Макогоненко Г.П.* Роман Пушкина «Евгений Онегин». М., 1963.
- Максимов Д.Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964.
- Мандельштам О.Э.* Армия поэтов // Мандельштам О.Э. Слово и культура: Статьи. М., 1987. С. 214–220.
- Мартыненко Г.Я.* Введение в теорию числовой гармонии текста. СПб., 2009.
- Маяковский В.В.* Как делать стихи? // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955–1961. Т. 12. 1959.
- Мейлах Б.С.* Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 3–10.
- Муратов А.Б.* Стихотворение Фета «Шопот, робкое дыханье...» // Анализ одного стихотворения. Л., 1985. С. 162–171.
- Набоков В.В.* Комментарий к роману А.А. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998.
- Непомнящий В.С.* Поэзия – судьба. М., 1983.
- Непомнящий В.С.* Пушкин: Русская картина мира. М., 1999.
- Непомнящий В.С.* А. Пушкин. «Евгений Онегин» (Авторская программа Валентина Непомнящего) / Режиссер Нелли Шевченко. Формат: AVI. СПб., 2008.
- Новинская Л.П.* Введение в стиховедение. Петрозаводск, 2003.
- Пеньковский А.* Об «антипоэтическом характере» Онегина, или как читать Пушкина // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М., 1999. С. 178–204.
- Портер Л.Г.* Симметрия – владычица стихов: Очерк начал общей теории поэтических структур. М., 2003.
- Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: 1937–1959. Т. 6. 1937; Т. 11. 1949.
- Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977–1979. Т. 7. 1978; Т. 10. 1979.
- Пушкин А.С.* Мысли о литературе. М., 1988.
- Пушкин в прижизненной критике (1828–1830)* / Под общ. ред. Е.О. Ларионовой. СПб., 2001.
- Розенов Э.К.* Статьи о музыке. М., 1982.
- Русская критика о Пушкине* / Сост. А.М. Гуревич. М., 1998.

- Русские писатели о литературе: В 3 т. Т. I. Л., 1939.
- Сонет серебряного века / Сост. О.И. Федотов. М., 1990.
- Стахов А.П.* Новая математика для живой природы: Гиперболические функции Фибоначчи и Люка. Винница, 2003.
- Тарановский К.Ф.* О поэзии и поэтике. М., 2002.
- Томашевский Б.В.* О стихе. Л., 1929.
- Томашевский Б.В.* Пушкин: Работы разных лет. М., 1990.
- Турбин В.Н.* О литературно-poleмическом аспекте стихотворения Лермонтова «Бородино» // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 384–398.
- Турбин В.Н.* Поэтика романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1996.
- Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Фишер В.* Поэтика Лермонтова // Венюк М.Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 173–211.
- Федотов О.И.* Основы русского стихосложения: Метрика и ритмика. М., 1997.
- Федотов О.И.* Сонет. М., 2011.
- Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1973.
- Хворостьянова Е.В.* Условия ритма: Историко-типологические очерки русского стиха. СПб., 2008.
- Холшевников В.Е.* Стихovedение и поэзия. Л., 1991.
- Холшевников В.Е.* Основы стихovedения. СПб., 1996.
- Хоромин Н.Я.* (сост.) Энциклопедия мысли. М., 1994.
- Цветаева М.И.* Искусство при свете совести // А.С. Пушкин: pro et contra. Т. II. СПб., 2000. С. 89–95.
- Чудовский В.* Несколько утверждений о русском стихе // Аполлон. 1917. № 4–5. С. 58–69.
- Чумаков Ю.Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999.
- Чумаков Ю.Н.* О сюжете «Евгения Онегина» // Пушкинский сборник. М., 2005. С. 238–247.
- Шварцбад С.М.* История текстов: «Гавриилиада», «Подражание Корану», «Евгений Онегин». М., 2004.
- Шеллинг Ф.-В.* Философия искусства. М., 1966.
- Шенгели Г.А.* Трактат о русском стихе. М., 1923.
- Шенгели Г.* Техника стиха. М., 1960.
- Шерр Б.* Русский сонет // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1996. С. 311–342.
- Шестаков В.П.* Гармония как эстетическая категория. М., 1973.
- Шубников А.В., Копцик В.А.* Симметрия в науке и искусстве. М., 1972.
- Эйхенбаум Б.М.* О поэзии. Л., 1969. С. 464–465.
- Эткинд Е.Г.* Разговор о стихах. М., 1970.
- Эткинд Е.Г.* Симметрические композиции у Пушкина. Париж, 1988.
- Эткинд Е.Г.* Там, внутри: О русской поэзии XX века. СПб., 1995.
- Эткинд Е.Г.* Материя стиха. СПб., 1998.
- Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.

Содержание

Введение.....	3
1. Общие вопросы науки о стихе.....	6
1.1. Две стороны анализа поэтического текста.....	7
1.2. Методологические основы стиховедения.....	15
1.3. Практические вопросы исследований.....	18
2. Аксиоматика гармонического стиховедения.....	27
3. Измерительные процедуры гармонического стиховедения.....	34
4. Ряды Фибоначчи, гармония и симметрия.....	38
5. Ударения и полуударения в русских стихах.....	43
6. Гармоническое стиховедение: направления исследований.....	52
6.1. Строфа как мера гармонии русского стиха.....	53
6.2. Гармоническая конструкция сонета.....	57
6.3. Сонетные строфы в романе Пушкина «Евгений Онегин».....	66
6.4. Структурно-композиционная гармония поэтического текста.....	73
6.4.1. Гармония романтического сюжета романа «Евгений Онегин».....	74
6.4.2. Анализ структуры стихотворения Пушкина «Осень».....	79
6.5. Темпоральная ритмико-смысловая гармония текста.....	80
6.5.1. Ритмико-смысловой анализ текста «Песни девушек» из романа Пушкина «Евгений Онегин».....	81
6.5.2. Интегральные параметры и креативные зоны ритмики стиха.....	95
6.5.3. Индексы ритмико-чувственной активности.....	100
7. Математико-гармонический анализ поэтических текстов.....	106
7.1. Анализ стихотворения Фета «Шопот, робкое дыханье...».....	107
7.1.1. Краткий историко-литературный контекст.....	107
7.1.2. Эстетико-формальный аспект анализа.....	108
7.1.3. Образный и мотивный аспекты анализа.....	111
7.2. Анализ стихотворения Лермонтова «Бородино».....	114
7.2.1. Краткий историко-литературный контекст.....	116
7.2.2. Гармония и экспрессия ритма в стихотворении «Бородино».....	118
7.2.3. Структурно-композиционная гармония стихотворения «Бородино».....	124

7.2.4. Гармонический потенциал Бородинской строфы.....	125
7.3. Монолог Онегина в гармоническом освещении.....	129
7.3.1. Историко-литературный контекст.....	130
7.3.2. Начальный эпизод 4-й главы романа (строфы VII–IX).....	138
7.3.3. Встреча Татьяны и Онегина в саду.....	147
7.3.4. Монолог Онегина в восприятии Татьяны Лариной.....	157
Заключение.....	165
Литература.....	167

Учебное издание

Олег Натанович Гринбаум

ОСНОВЫ
МАТЕМАТИКО-ГАРМОНИЧЕСКОГО АНАЛИЗА
ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

Учебное пособие

Зав. редакцией *Е.П. Парфёнова*
Редактор *Н.Г. Михайлова*
Технический редактор *Л.Н. Иванова*
Компьютерная вёрстка *О.В. Косенко*

Подписано в печать с оригинала-макета 11.02.2013. Ф-т 60×84/16.
Усл. печ. л. 10,0. Уч.-изд. л. 10,9. Тираж 100 экз. Заказ №

СПбГУ. РИО. Филологический факультет.
199034, С.-Петербург, Университетская наб., 7/9.

Типография Издательства СПбГУ.
199061, С.-Петербург, Средний пр., 41.