

Г. А. Мартинович

СБОРНИК СТАТЕЙ
ПО ПОЭТИКЕ
И ЯЗЫКУ ПОЭЗИИ

2019

УДК 801
ББК 80
М29

Мартинович, Г. А.

М29 Сборник статей по поэтике и языку поэзии / Г. А. Мартинович. — [б. м.] : Издательские решения, 2019. — 120 с.

ISBN 978-5-0050-4280-4

УДК 801
ББК 80

В книге представлены статьи о ритме и метре русского стиха, динамике ритмико-смысловой структуры сонета, о некоторых особенностях строфического ритма и использования языка в поэтических произведениях в художественно-выразительных целях.

Сборник рассчитан на широкий круг читателей, интересующихся поэтическим творчеством.

12+В соответствии с ФЗ от 29.12.2010 №436-ФЗ

ISBN 978-5-0050-4280-4

© Г. А. Мартинович, 2019

О метре и ритме русского стиха

Известно, что основу исконного русского национально-го стиха, который поется, а не декламируется и не скандируется, составляют не классические метры, определяющие размеры (силлабо-тонические стихи — 2-, 3-, 4-стопные и т. д. ямбы, хорей, дактили, анапесты и амфибрахий), а так называемые тонические стихи, преимущественно 3-иктные, — былины, духовные стихи, исторические песни и т. п.¹ Их ритмика организуется повторением ударных слогов, количество же безударных, расположенных между ударными, относительно свободно. В качестве современных разновидностей тонического стиха называют обычно акцентный стих и дольник².

В связи со сказанным представляется совершенно закономерным, что наблюдения ряда исследователей начала XIX в. (А. Кубарев, Н. Надеждин) над песенным русским народным творчеством привели к созданию музыкально-тактовых теорий русского *народного* стиха, которые достаточно подробно рассмотрены М. П. Штокмаром в кни-

¹ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Наука, 1984. С. 7.

² *Словарь литературоведческих терминов* / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 416.

ге, посвященной разработке народной поэтики, теории русского народного стиха, вопросам взаимоотношения музыкальных напевов и поэтических текстов русского фольклора и т. п.³

Музыкально-тактовая теория народного стиха в «наиболее последовательной и наукообразной форме», по мнению Штокмара, изложена в исследованиях акад. Ф. Е. Корша, который считал, что «для правильного понимания всякого народного размера необходимо знание соответствующего напева... для определения ритма достаточно выяснить признаки, на основании которых можно отнести рассматриваемый текст к тому или другому типу песенного ритма»⁴.

По мнению Корша, типичный песенный ритм представляет собой такт в четыре четверти (или 8/8), который подчиняется двум законам: закону о наибольшем числе слогов, помещающихся в одном такте (не более 8), и закону о последовательности ритмических ударений различной силы (наиболее сильное ударение на первом слоге, более слабое на пятом, самое слабое — на третьем и седьмом, все остальные слоги безударные). Схематически это представляется следующим образом:

√ v v v √̇ v v v

Краткий слог (=1/8 такта) в этом случае является «мельчайшей частью ритма» и служит измерителем длительности. Краткие слоги могут сливаться в один долгий, равный их суммарной длительности, причем общая длительность такта и распределение ударений в нем остаются неизменными:

³ Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 3–14.

⁴ Там же. С. 81.

$$\checkmark \vee \vee \vee \checkmark \vee \vee \vee \text{ или } \sphericalangle \vee \vee \checkmark \vee \vee \vee$$

$$\text{или } \sphericalangle \sphericalangle \sphericalangle \vee \vee^5$$

Однако дальнейшие исследования русских песен показали, что внутритактовые акценты, положенные в основу схемы акад. Ф. Е. Корша, искажают ритмический характер народной песни и что при условном пользовании тактами для записи песен необходимо отрешиться от этих внутренних акцентов. К тому же сам перечень тактов был сужен Коршем до пределов единственной тактовой схемы в четыре четверти, тогда как, по наблюдениям П. Бларамберга, «в песнях встречаются, кроме обычных размеров в 2/4, 3/4, 4/4, еще такие, которые происходят от соединения тактов, как четных с нечетными, нечетных с нечетными, так в особенности четных с нечетными. Мы имеем песенные ритмы в 5/4 (2/4 + 3/4), 7/4 (3/4 + 4/4 или 2/4 + 3/4 + 2/4), 9/4 (разбитый не на три равные трехдольные части, как у нас принято считать, а напр. на 4/4 + 5/4) и т. д.»⁶

Здесь важно отметить, что, несмотря на все расхождения в определении размеров тактов, сами такты определяются различными исследователями практически одинаково: такт — это стих, стихотворная строка, которая состоит из того или иного количества тех или иных долей: 4/4, 8/8, 3/4, 6/8 и т. д.

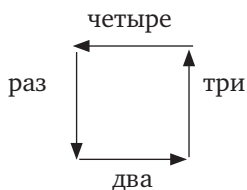
Значительно позже И. Сельвинский выделил так называемый тактовый стих (или тактовик). За такты им также принимаются строки, которые «в тактовой системе не скандируются, а дирижируются»⁷. Вот его пример применения такого дирижирования к частушке:

⁵ Там же. С. 82.

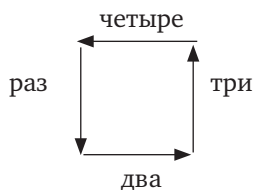
⁶ Там же. С. 96–97.

⁷ Сельвинский И. Л. Моя поэтика // Сельвинский, Илья. Студия стиха. М.: Сов. писатель, 1962. С. 65.

1 2 3 4
 | Белое / платье, / да бело / платье, |



1 2 3 4
 | Да бело- / е / с волна- / ми. |



«Это и есть природа частушки в частности, как и природа тактовой просодии вообще. Рожденный вместе с музыкой, стих дирижируется как песня», — заключает Сельвинский⁸.

По нашему мнению, однако, *любой* русский стих (от былинного до постмодернистского) может быть рассмотрен в качестве той или иной разновидности *тонического* стиха, что определяется самой природой русского языка, органическими свойствами его фонетико-акцентологической и просодической систем: качественно-количественный характер ударения, его значительная свобода, средняя длина фонетического слова и т. д. То есть *любой* русский стих имеет совершенно определенные ритмические характеристики тонической природы — фактически организуется на

⁸ Там же. С. 65–67.

основе музыкальных метров и размеров, которые задаются сверхсхемными (надсхемными) ударными слогами (акцентами). Метр в этом случае понимается не как простая схема чередования ударных и безударных слогов в стопе, а как периодическое повторение сверхсхемных акцентов через равные промежутки времени. Любой стих только потому и есть собственно стих, что потенциально он всегда может быть прочитан под метроном. И именно здесь, по нашему мнению, следует искать разрешение конфликта (постоянно существующего напряжения) между схемной (идеальной) и сверхсхемной (реальной) структурами стихотворного произведения.

Наглядно всё это можно представить в виде нотной записи «музыкального ритмического рисунка» стиха. Конкретный характер рисунка каждый раз будет определяться особенностями *стихотворного* такта, образуемого, однако, не стихотворной строкой, а ударным слогом: количество ударных слогов в стихе определяет количество тактов в нем. Количество же безударных слогов и пауз, расположенных между ударными, не имеет принципиального значения. Обычно оно колеблется от 1 до 3 (но может быть и больше, например, в *Я человеконенавистник, а не революционер* (В. Брюсов) звуковой комплекс [*Я че-ло-ве-ко-не-на-вист-ник*] содержит 6 безударных слогов между двумя ударными или, при другой интерпретации, 7 безударных при одном ударном — [*Я че-ло-ве-ко-не-на-вист-ник*]). В зависимости от количества безударных слогов и пауз в такте меняется лишь характер его ритмического рисунка. Слоги могут составлять различные доли (целые, половины, четверти, восьмые, шестнадцатые и т. д.) такта, т. е. иметь различную длительность, в такте могут быть различной длительности паузы и т. п. Это все не принципиально. Важно лишь то, чтобы все это укладывалось в такты определенных музыкальных ме-

тров, наделяющих сверхсхемные акценты особой функцией «опорных элементов», на которые крепятся все остальные просодические составляющие, в том числе, конечно, и ритмический рисунок. Стихотворные строки (стихи) в этом случае — это ритмические музыкальные фразы, образующие ритмические мотивы и мелодии — строфы.

Рассмотрим два примера.

- 1) Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной...

А. С. Пушкин

С классической точки зрения это — 4-стопный ямб с мужской (в первом стихе) и женской (во втором стихе) рифмами:

| v — | v — | v — | v — |
 Не пой, кра- са-ви-ца, при мне
 | v — | v — | v — | v — | v
 Ты пе-сен Гру-зи-и пе-чаль-ной...

Однако в этом случае мы получаем, по существу, мертвую, абстрактную схему, ничего конкретного не говорящую о реальной ритмической организации данных стихов и во многом чуждую (довольно искусственно навязанную со стороны книжниками) естественной русской речи.

При изображении же ритмического рисунка с помощью нотной записи получаем:

Не пой, кра- са- ви-ца, при мне
 Ты пе- сен Гру- зи-и пе- чаль-ной:

Здесь можно, очевидно, говорить о двух трехтактных ритмических фразах. Первые такты этих фраз начинаются из-за такта, третьи представляют собой концовки фраз — мужские и женские рифмы. В каждой из этих фраз по два основных («полновесных») такта, имеющих (только в данном случае!) одинаковый ритмический рисунок.

2) Девушка пела в церковном хоре

О всех усталых в чужом краю...

А. Блок

Традиционная запись⁹:

| — v v | — v v | — * v | — v

Де- вуш-ка пе-ла в цер- ков- *ном хо- ре

v | — * v | — v v | — * v | —

О всех *у-ста-лых в чу- жом *кра-ю...

С точки зрения классического стихосложения это вообще бессмыслица. По современным же представлениям это так называемый дольник (паузник), т. е. один из традиционных размеров (в данном случае — 3-стопный дактиль) с пропуском отдельных слогов в некоторых стопах (здесь — в 3-й стопе первой строки и в 1-й и 3-й стопах второй строки), рассматривающихся стиховедами (ритмоведами) в качестве пауз. На самом же деле в подобных случаях возможны как пауза, так и увеличение длительности предыдущего слога, что определяется каждый раз конкретными синтагматическими и лексическими условиями. Однако существенным в данном случае является не это, а последовательное следование музыкальному метру, т. е. сохранение неизменной суммарной длительности всех долей в такте (включая, конечно, и длительности

⁹ Знаком * обозначаем паузу («ноль звука»).

пауз), что четко выявляется именно с помощью нотной записи:



Здесь две четырехтактных фразы (строки) с тремя основными тактами в каждой. В третьем такте первой фразы не пауза (мы не делаем паузу в едином фонетическом комплексе [фцэрковнам]), а увеличение длительности ударного слога [ков] с $1/8$ до $1/8$ с шестнадцатой. Конечный такт фразы — женская рифма. Вторая фраза начинается с безударного слога из-за такта. В первом такте возможны как пауза после первого (ударного) слога [всех], так и увеличение его длительности. То же самое можно сказать и о третьем такте второй фразы. Конечный такт — мужская рифма.

Понятно, что при рассмотрении конкретных фраз и тактов возможны индивидуальные интерпретации отдельных явлений, в связи с чем могут появиться варианты записи одного и того же произведения. Однако в общих чертах характер его ритмического рисунка должен сохраняться¹⁰.

Таким образом, существенным для русского стихосложения являются не традиционные размеры (классические

¹⁰ *Вариативность* сверхсхемной акцентной структуры стихов и строк, по нашему мнению, является органическим (имманентным) свойством поэтического текста, которое проявляется как при его порождении, так и при его восприятии.

силлабо-тонические стихи + их различные модернизации — дольники, паузники, ударники и т. п.), а организация стихотворных произведений на основе музыкальных метров и ритмов. Еще раз подчеркнем, что такая организация, на наш взгляд, универсальна и работает в *любых* стихах, а вполне возможно, и в прозаических произведениях, но это предмет особого разговора.

Приведем примеры записи предлагаемым способом нескольких стихотворений и посмотрим, какие выводы из этого можно будет сделать.

4-стопный ямб


Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальний.

Увы! Напоминают мне
Твои жестокие напевы
И степь, и ночь — и при луне
Черты далекой, бедной девы...

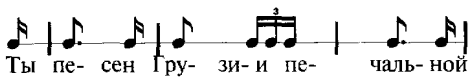
Я признак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю;
Но ты поёшь — и предо мной
Его я вновь воображаю.

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальний.

А. С. Пушкин

 = 13/16

Не пой, кра- са- ви- ца, при мне

 = 13/16


Ты пе- сен Тру- зи- и пе- чаль- ной:

 = 14/16

На-по-ми- на- ют мне о- не

 = 17/16

Дру- гу- ю жизнь и бе- рег даль- ний.

$\Sigma = 57/16$
 = 13/16

У- вы! на-по-ми- на- ют мне

 = 13/16

Тво- и жес- то- ки-е на- пе- вы

 = 13/16

И степь, и ночь — и при лу- не

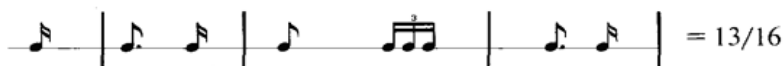
 = 17/16

Чер- ты да- ле- кой, бед- ной де- вы...

$\Sigma = 56/16$



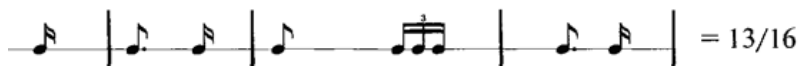
Я при- рак ми- лый, ро- ко- вой,



Те- бя у- ви- дев, за- бы- ва- ю;

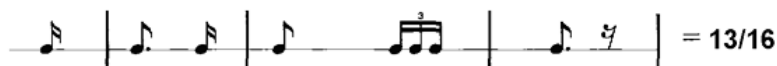


Но ты по- ешь — и пре- до- мной

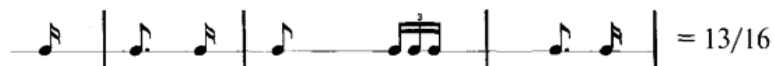


Е- го я вновь во- об- ра- жа- ю.

$\Sigma = 52/16$



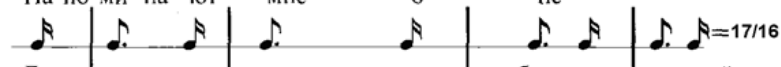
Не пой, кра- са- ви-ца, при мне



Ты пе- сен Гру- зи-и пе- чаль- ной:



На-по-ми- на- ют мне о- не

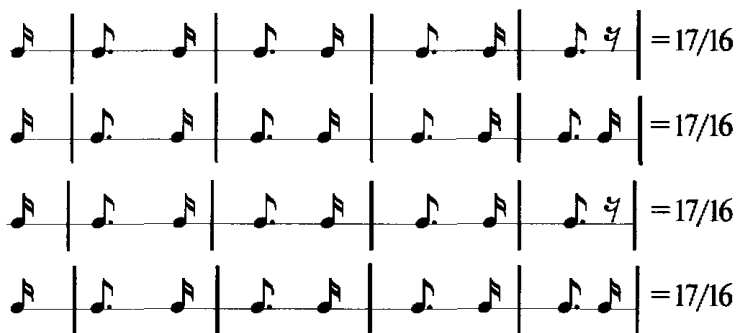


Дру- гу- ю жизнь и бе- рег даль-ний

Всего = 222/16

$\Sigma = 57/16$

В идеале (т. е. при последовательном совпадении акцентных слогов стопы с реальными ударными слогами)¹¹ ритмический рисунок строфы 4-стопного ямба с чередованием мужской и женской рифм должен выглядеть следующим образом:



$$\Sigma = 68/16$$

Но, как и любой идеал, это только голая абстракция, исключительно умозрительная схема, совпадающая, по существу, с традиционными записями, но реально практически никогда не встречающаяся.

4-стопный ямб

Я ехал к вам: живые сны
 За мной велись толпой игривой,
 И месяц с правой стороны
 Сопровождал мой бег ретивый.

¹¹ Заметим, что подобного рода идеальный образец в принципе может быть создан для любого стихотворного произведения, а по отклонениям от него могут быть определены и описаны индивидуальные особенности этого стихотворения.

Я ехал прочь: иные сны...
 Душе влюблённой грустно было;
 И месяц с левой стороны
 Сопровождал меня уныло.

Мечтанью вечному в тиши
 Так предаемся мы, поэты;
 Так суеверные приметы
 Согласны с чувствами души.

А. С. Пушкин

Я е- хал к вам : жи- вы- е сны

За мной ви- лись тол- пой иг- ри- вой,

И ме- сяц с пра- вой сто- ро- ны

Со-про-вож- дал мой бег ре- ти- вый.

Σ = 61/16

Я е- хал прочь: и- ны- е сны...

Ду- ше влю- блен- ной грус- тно бы- ло;



= 13/16
 И ме- сяц сле- вой сто- ро- ны


= 14/16
 Со- про- воз- дал ме- ня у- ны- ло.

$\Sigma = 61/16$


= 13/16
 Меч- тань- ю | веч- но- му в ти- ши


= 14/16
 Так пре- да- ем- ся мы, по- э- ты;


= 10/16
 Так су- е- вер- ны- е при- ме- ты


= 13/16
 Со- глас- ны с чувс- тва- ми ду- ши.

$\Sigma = 50/16$

Различие ритмических рисунков двух стихотворений А. С. Пушкина, написанных одним и тем же 4-стопным ямбом, вполне очевидно и весьма показательно.

Конечно, как уже отмечалось, возможны варианты расстановки сверхсхемных ударений в стихе и соответствен-

но варианты его ритмического рисунка. Например, стих *Я ехал к вам: живые сны...* допускает варианты:

1) *Я ехал / к вам / живые / сны...*

2) *Я ехал / к вам / живые сны...*

Соответственно возможны и варианты отражения ритмического рисунка этого стиха в нотной записи:

1)
Я е- хал к вам жи- вы- е сны...

2)
Я е- хал к вам жи- вы- е сны...

Дольник

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.

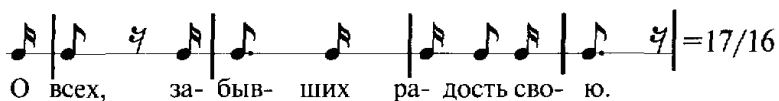
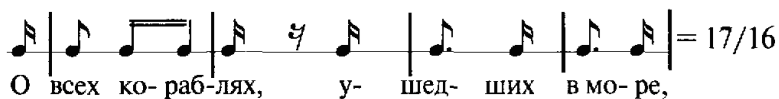
Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на бледном плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.

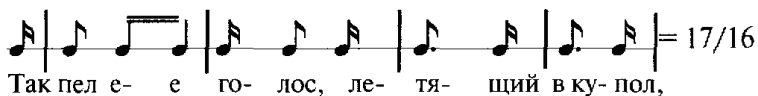
И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у царских врат,

Причастный тайнам, — плакал ребёнок
О том, что никто не придет назад.

А. Блок

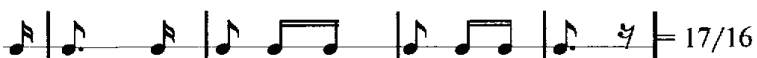



$\Sigma = 67/16$



$\Sigma = 68/16$


И всем ка- за- лось, что ра- дость бу- дет,


Что в ти- хой за- во- ди все ко- раб- ли,


Что на чуж- би- не у- ста- лы- е лю- ди


Свет- лу- ю жизнь се- бе о- бре- ли.

$\Sigma = 66/16$


И го- лос был сла- док, и луч был то- нок,


И толь- ко вы- со- ко, у цар- ских врат,


При- част- ный тай- нам, — пла- кал ре- бе- нок


О том, что ни- кто не при- дет на- зад.

$\Sigma = 68/16$

Всего: = 269/16

Идеал 4-стопного дактиля с чередованием женской и мужской рифм следующий:

16/16
 16/16
 16/16
 16/16
 $\Sigma = 64/16$

Пример идеального 4-стопного дактиля — «Тучки» Лермонтова:

16/16
 Туч-ки не- бес- ны- е, веч- ны- е стран- ни- ки!
 16/16
 Сте- пью ла- зур- но- ю, цепь- ю жем- чуж- но- ю
 16/16
 Мчи- тесь вы, буд- то, как я же, из- гнан- ни- ки,
 16/16
 С ми- ло- го се- ве- ра в сто- ро- ну юж- ну- ю.

Два первых примера — запись предлагаемым способом ритмического рисунка классических стихотворений одного и того же автора, написанных одним и тем же размером: 4-стопный ямб с чередованием мужской и женской рифмы. И традиционная запись любой строфы каждого из этих произведений совершенно одинакова:

| v — | v — | v — | v — |
| v — | v — | v — | v — | v
| v — | v — | v — | v — |
| v — | v — | v — | v — | v

В то же время нотная запись наглядно представляет яркое своеобразие ритмического рисунка как самих стихотворений по отношению друг к другу, так и отдельных строф внутри каждого стихотворения, что хорошо видно даже при беглом взгляде на эту запись. Однако в случае необходимости здесь вполне возможно и очень подробное описание своеобразия всех ритмико-структурных единиц рассматриваемых произведений, основанное на их строгом количественном анализе (количестве тех или иных долей — 1/16, 1/8 и т. д. — в такте, строке, строфе и т. д.), а также на анализе характера их ритмического рисунка, что, в свою очередь, предоставляет хорошие возможности для формализации структуры стихов в самых разных целях.

Стихотворение же А. Блока с точки зрения идеально-го 4-стопного дактиля просто не выдерживает критики и многим пуристам «режет слух». Но, как показывает наша запись, его ритмический рисунок не менее четок, чем рисунок классических стихотворений А. С. Пушкина, хотя и приближается к рисунку синкопированных ритмов XX в.

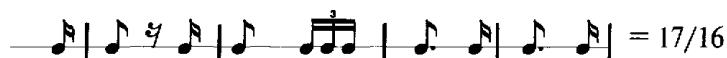
5-стопный ямб
с 3-стопным четвертым стихом
в каждой строфе

Моим стихам, написанным так рано,
 Что и не знала я, что я — поэт,
 Сорвавшимся, как брызги из фонтана,
 Как искры из ракет,

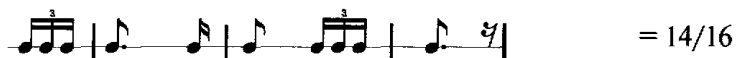
Ворвавшимся, как маленькие черти,
 В святилище, где сон и фимиам,
 Моим стихам о юности и смерти
 Нечитанным стихам! —

Разбросанным в пыли по магазинам
 (Где их никто не брал и не берёт!),
 Моим стихам, как драгоценным винам,
 Настанет свой черёд.

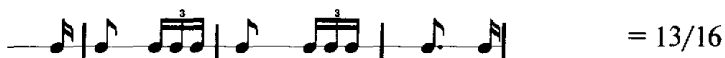
М. Цветаева



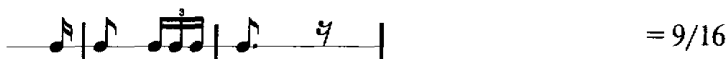
Мо- им сти- хам, на-пи-сан- ным так ра- но,



Что и не зна- ла я, что я — по- эт,




Сор- ва- вшим-ся, как брыз- ги из фон- та- на,




Как ис- кры из ра- кет,

$\Sigma = 53/16$

 = 13/16


Вор- вав-шим-ся, как ма-лень-ки-е чер- ти,

 = 13/16

В свя- ти- ли-ше, где сон и фи-ми- ам,


 = 17/16

Мо- им сти-хам о ю-нос-ти и смер-ти

 = 9/16

— Не-чи-тан-ным сти-хам! —


$\Sigma = 68/16$

 = 13/16

Раз-бро-сан-ным в пы-ли по ма-га-зи-нам

 = 17/16

(Где их ни-кто не брал и не бе-рет!),

 = 17/16,

Мо-им сти-хам, как дра-го-цен-ным ви-нам,

 = 13/16

На-ста-нет свой че-ред.

$\Sigma = 40/16$

Всего: = 161/16

Приводившееся выше двустишие В. Брюсова с традиционной точки зрения — обычный 4-стопный ямб:

| v — | v — | v — | v — | v
 Я че-ло-ве-ко-не-на-вист-ник,
 | v — | v — | v — | v — |
 А не ре-во-лю-ци-о-нер.

В предлагаемой записи оно будет выглядеть примерно следующим образом:

Я че-ло-ве-ко-не-на- вист- ник,
 А не ре-во-лю-ци-о- нер.

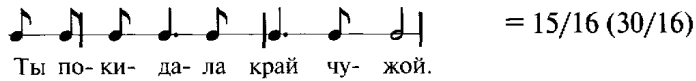
Интересные наблюдения могут быть проведены также при сравнении ритмических рисунков фрагментов трех стихотворений А. С. Пушкина с их ритмическими рисунками в известных романах А. Бородина, С. Рахманинова и А. Алябьева.

1. Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой.

Традиционная запись:

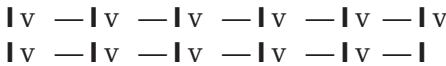
| v — | v — | v — | v — | v
 | v — | v — | v — | v — |

Романс С. Рахманинова:



3. Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;...

Традиционная запись:



Предлагаемая запись:



Романс А. Алябьева:



Представляется очевидным, что о полном совпадении здесь не может быть и речи. Однако не менее очевидно и то, что ритмические рисунки стихов и музыкальных произведений в каждом примере являются, по существу, своеобразными вариантами одного и того же идеального инварианта. Весьма примечательно также, что длительность каждой собственно музыкальной фразы в рассмотренных примерах практически всегда в два раза больше длительности соответствующей стихотворной фразы. У Бородина длительности 13/16 стихотворной фразы соответствуют 14/8 (28/16) и 15/8 (30/16), у Рахманинова тем же 13/16 соответствуют 12/8 (24/16) и 14/8 (28/16), у Алябьева длительности 17/16 соответствует 17/8 (34/16), что естественно для вокальных произведений. Показательно и то, что ритмический рисунок классических романсов Бородина и Алябьева значительно ближе к ритмическому рисунку соответствующих стихов, чем ритмический рисунок более авангардистского (для своего времени) произведения Рахманинова.

Стихи — это, в сущности, та же музыка, формальные параметры которой (размер, ритм, метр и т. д.) остаются просто не выраженными в словесной записи. Выйдя из песни, они (стихи), по всей вероятности, и возвращаются в песню, о чем, например, в наши дни убедительно свидетельствует экспансия так называемой бардовской песни по сравнению с «обычной» поэзией. Исследование стихотворных произведений с этой стороны как раз и является, на наш взгляд, одной из основных задач современного стиховедения.

Понятно также, что при художественном исполнении стихотворений или при их переложении на музыку возможны разнообразные вариации и импровизации на

сверхсхемную акцентную структуру этих произведений. Но изучение этого не входит в наши задачи и требует специального рассмотрения.

Впервые опубликовано: *Мартинovich Г. А.* О метре и ритме русского стиха // Мир рус. слова. 2001. № 3. С. 66–74.

Динамика ритмико-смысловой структуры сонета К. Д. Бальмонта «Безрадостность»

В работе «О ритмико-смысловой динамике сонетов Константина Бальмонта» Г. Я. Мартыненко на основе обобщения ритмических структур 220 сонетов приходит к выводу о том, что «в усредненном бальмонтовском сонете минимальная ударность характерна для первой строки, а максимальная — для последней, при этом в промежуточной зоне ударность ведет себя достаточно сложно, однако соотносясь с внешней строфической структурой и глубинным распределением смысла в линейной развертке сонета»¹. Значительный интерес, по нашему мнению, представляет также и анализ динамики ритмико-смысловой структуры отдельного сонета, изучение особенностей соотношения его ритмического рисунка не только с общей (абстрактной) смысловой структурой (тезис — антитезис — синтез), но и с совершенно конкретным (уникальным) содержанием.

Проиллюстрируем сказанное на примере анализа сонета К. Д. Бальмонта «Безрадостность»².

¹ Мартыненко Г. Я. О ритмико-смысловой динамике сонетов Константина Бальмонта // Мир русского слова. 2003. № 1. С. 28–35.

² Бальмонт, Константин. Избранное: стихотворения, переводы, статьи. М.: Правда, 1990. С. 247. — Жирным шрифтом выделены ударные гласные.

Безрадостность

Мне хочется безгласной тишины,	3 уд.	a
Безмолвия, безветрия, бесстрастья.	3 уд.	b
Я знаю, быстрым сном проходит счастье,	5 уд.	b
Но пусть живут безрадостные сны.	4 уд.	a
С безрадостной бездонной вышины	3 уд.	a
Глядит Луна, горят ее запястья.	4 уд.	b
И странно мне холодное участие	4 уд.	b
Владычицы безжизненной страны.	3 уд.	a
Там не звенят и не мелькают пчелы.	3 уд.	c
Там снежные безветренные доли,	3 уд.	c
Без аромата льдистые цветы.	3 уд.	a
Без ропота безводные пространства,	3 уд.	d
Без шороха застывшие убранства,	3 уд.	d
Без возгласов безмерность красоты.	3 уд.	a

Наиболее подходящей формой представления ритмической структуры строфы как целостного (цельнооформленного) образования, на наш взгляд, будет изображение этой структуры в виде нотной записи. Музыкально-стихотворный такт при этом организуется на основе ударного слога и представляет собой сочетание этого слога со всеми группирующимися возле него (примыкающими к нему) безударными слогами, включая, конечно, и паузы³. Изображение ритмической структуры стихотворного произведения с помощью нотной записи наиболее наглядно представляет эту структуру и в значительной мере способствует разрешению постоянно существующего конфликта между схемными и сверхсхемными ударениями. Оно также дает

³ Подр. об этом см.: *Мартинович Г. А. О метре и ритме русского стиха // Мир рус. слова. 2001. № 3. С. 66–74.*

возможность отойти от исключительно штучного подсчета ударных и безударных слогов и отношений между ними, так как позволяет выявлять и описывать относительные длительности этих слогов (д о л е й такта). Кроме того, в этой записи отражаются не только материально выраженные слоги, но и нулевые (**значимые**) слоги, — собственно паузы, и прежде всего — межстишные (межстрочные) паузы, играющие свою, не менее важную, чем все остальные (материально выраженные) слоги, роль в организации ритмического рисунка строфы — роль собственно паузы.

Одним из подтверждений правомерности нотной записи ритмического рисунка стихотворений может послужить следующее небольшое наблюдение.

В диссертационном исследовании Е. Г. Сафроновой приводятся следующие экспериментальные данные по длительности (в секундах) слогов в двух первых строфах стихотворения А. С. Пушкина «Цветок» (1828)⁴:

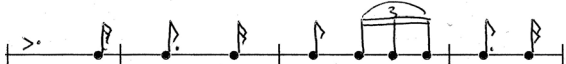
Цве-ток за-сох-ший, без-у-хан-ный,
 0,50 — 1,50 — 0,75 — 1,10 — 0,30 — 0,50 — 0,50 — 1,50 — 1,30
 За-бы-тый в кни-ге ви-жу я;
 0,90 — 1,10 — 0,75 — 1,00 — 0,75 — 0,80 — 0,75 — 1,50
 И вот у-же меч-то-ю стран-ной
 0,75 — 0,75 — 0,50 — 1,10 — 0,50 — 1,50 — 0,75 — 1,60 — 1,25
 Ду-ша на-пол-ни-лась мо-я:
 0,60 — 1,20 — 0,75 — 1,20 — 0,75 — 1,20 — 0,75 — 1,50

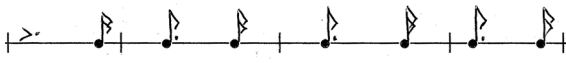
Где цвел? Ко-гда? Ка-кой вес-но-ю?
 0,80 — 1,25 — 0,50 — 1,50 — 0,50 — 1,00 — 0,25 — 1,50 — 0,75
 И дол-го ль цвел? И сор-ван кем,
 0,75 — 1,25 — 0,50 — 1,10 — 0,80 — 1,10 — 0,50 — 1,25

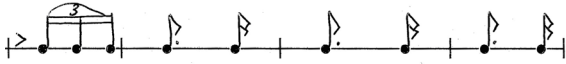
⁴ Сафронова Е. Г. Интонация стиха и прозы: о влиянии ритмической организации на просодические характеристики речи: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1976. — К сожалению, паузы в работе Е. Г. Сафроновой не учитываются.

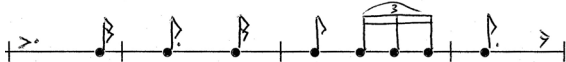
Чу- жой, зна- ко- мой ли ру- ко- ю?
 1,10 — 1,20 — 0,50 — 0,75 — 0,30 — 0,70 — 0,75 — 1,25 — 0,75
 И по- ло- жён сю- да за- чем?
 0,75 — 0,50 — 0,75 — 1,10 — 0,50 — 1,75 — 0,50 — 1,50

Представленные в виде нотной записи с подстановкой соответствующих длительностей эти два четверостишия будут выглядеть следующим образом:

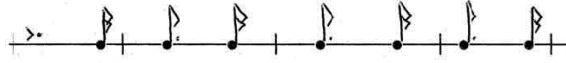

 = 16/16
 0,50 — 1,50 — 0,75 — 1,10 — 0,30 — 0,50 — 0,50 — 1,50 — 1,30 = 7,95

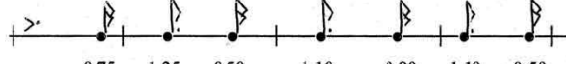

 = 20/16
 0,90 — 1,10 — 0,75 — 1,00 — 0,75 — 0,80 — 0,75 — 1,50 = 7,55



 = 16/16
 0,75 — 0,75 — 0,50 — 1,10 — 0,50 — 1,50 — 0,75 — 1,60 — 1,25 = 8,70

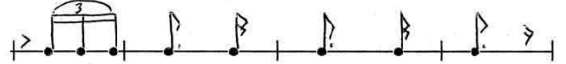

 = 16/16
 0,60 — 1,20 — 0,75 — 1,20 — 0,75 — 1,20 — 0,75 — 1,50 = 7,95

Всего — 32,15


 = 20/16
 0,80 — 1,25 — 0,50 — 1,50 — 0,50 — 1,00 — 0,25 — 1,50 — 0,75 = 8,05


 = 20/16
 0,75 — 1,25 — 0,50 — 1,10 — 0,80 — 1,10 — 0,50 — 1,25 = 7,25


 = 16/16
 1,10 — 1,20 — 0,50 — 0,75 — 0,30 — 0,70 — 0,75 — 1,25 — 0,75 = 7,30


 = 14/16
 0,75 — 0,50 — 0,75 — 1,10 — 0,50 — 1,75 — 0,50 — 1,50 = 7,35

Всего — 29,95

(В сумме — 62,21)

В целом можно отметить достаточно хорошую координацию экспериментальной длительности звучания слогов и длительности долей в нотной записи. Доли и их соотношение с длительностями представлены в табл. 1, соотношение со средними длительностями — в табл. 2.

Таблица 1

№ п/п	Длительности долей в секундах				
	Шеснад- цатые	Восьмые	Восьмые с шеснадц.	Триоли	Доли в триолях
1	0,50	1,10	1,50	1,30	0,30
2	0,75	1,20	1,50	2,00	0,50
3	1,30	0,75	1,10	2,70	0,50
4	0,90		1,00	1,75	0,75
5	0,75		0,80	2,00	0,75
6	0,75		1,50		0,50
7	0,75		1,10		0,75
8	0,50		1,50		1,20
9	0,75		1,60		0,75
10	1,25		1,20		0,30
11	0,60		1,50		0,70
12	0,75		1,25		0,75
13	0,80		1,50		0,75
14	0,50		1,00		0,50
15	0,50		1,50		0,75
16	0,25		1,25		
17	0,75		1,10		
18	0,75		1,10		
19	0,50		1,25		
20	0,80		1,20		
21	0,50		1,25		
22	1,10		1,10		

№ п/п	Длительности долей в секундах				
	Шеснад- цатые	Восьмые	Восьмые с шестнадц.	Триоли	Доли в триолях
23	0,50		1,75		
24	0,70		1,50		
25	0,50				
26	0,50				
Сумма	18,20	3,05	31,05	9,75	9,75
Среднее	0,70	1,02	1,29	1,95	0,65

Таблица 2

Доли	Количество	Суммарная длительность	Средняя длительность
Шестнадцатые	26	18,20	0,70
Восьмые	3	3,05	1,02
Восьмые с шестнадцатыми	24	31,05	1,29
Триоли	5	9,75	1,95
Доли в триолях	15	9,75	0,65

Эта общая картина требует, однако, некоторых пояснений.

Нотная запись, несмотря на ее значительную приближенность к реальному ритмическому рисунку стихотворного произведения, все же представляет собой (как и любая схема) некоторую степень абстракции от этого рисунка, его определенную идеализацию — она всегда может быть воспроизведена под метроном. В то же время исполнительские интерпретации не только допускают, но необходимо предполагают различного рода отступления от любой, даже наиболее совершенной, схемы — вариации, импровизации и т. п. Отметим основные из них по данным Е. Г. Сафроновой.

1. Длительность заударных слогов мужских клаузул в первой строфе, отмечаемых нами как $1/16$, приближается к длительности предшествующих ударных, отмечаемых как $1/8$ с шестнадцатой: ударный — 1,50, безударный 1,30 и ударный — 1,60, безударный — 1,25. Показательно, однако, что во второй строфе длительность соответствующих слогов приближается уже к средней длительности безударных $1/16$ — 0,75 (средняя — 0,70).

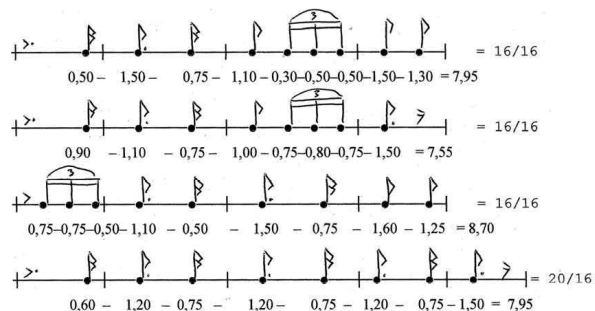
2. Длительность безударного слога *-лась* в слове *наполнилась* (1,20) практически равна средней длительности $1/8$ с шестнадцатой (1,29), т. е. исполнитель здесь явно переходит на скандирование ямба. В нашей записи этот слог отмечен как одна из долей триоли — *на-пол-ни-лась-мо-я*.

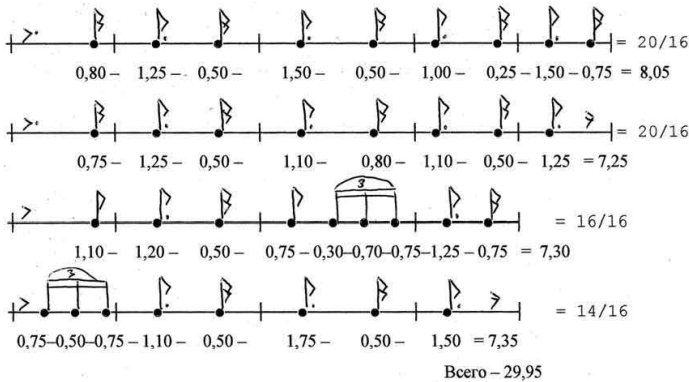
3. Длительность ударного слога в слове *вижу* (0,80), обозначаемого нами как $1/8$ с шестнадцатой, близка к средней длительности безударных слогов, обозначаемых как $1/16$ (0,70).

4. Длительность безударного слога в слове *чужой* (1,10), произносящегося из-за такта и отмеченного как $1/16$, приближается к средней длительности ударных слогов (1,29).

5. Длительность ударного слога в слове *знакомой* (0,75), обозначаемого нами как $1/8$, ближе к средней длительности безударных слогов (0,70), обозначаемых как $1/16$.

С возможным приближением к особенностям авторского исполнения нотная запись рассматриваемых строф выглядит следующим образом.





(В сумме - 62,21)

Соотношение долей со средними длительностями представлено в табл. 3.

Таблица 3

Доли	Количество	Суммарная длительность	Средняя длительность
Шестнадцатые	23	14,60	0,63
Восьмые	8	9,60	1,20
Восьмые с шестнадцатыми	22	28,55	1,30
Триоли	5	9,35	1,87
Доли в триолях	15	9,35	0,62

Как видно из сопоставления данных табл. 2 и 3, средние длительности долей в исполнительской интерпретации практически не изменились. Заметно лишь некоторое увеличение средней длительности восьмых долей — с 1,02 до 1,20.

В целом можно констатировать, что проведенное сопоставление лишней раз подтверждает надежность и корректность нотной записи ритмического рисунка стихотворных произведений.

В подтверждение сказанного рассмотрим динамику ритико-смысловой структуры сонета К. Д. Бальмонта «Безрадостность».

Представленная в виде нотной записи ритмическая структура рассматриваемого нами сонета выглядит следующим образом:

Мне хо-чет-ся без-глас-ной ти-ши-ны,
 Без-мол-ви-я, без-вет-ри-я, бес-стра-тья.

Я зна-ю, быс-трим сном про-хо-дит сча-стье,
 Но пусть жи-вуг без-ра-дос-тны-е сны.

Σ = 76/16

С без-ра-дос-тной без-дон-ной вы-ши-ны
 Гля-дит Лу-на, го-рят е-ё за-пя-тья.

И страш-но мне хо-лод-но-е у-час-тье
 Вла-ды-чи-цы без-жиз-нен-ной стра-ны.

Σ = 72/16

Там не зве-нят и не мель-ка-ют пче-лы.

Там снеж-ны-е без-вет-рен-ны-е до-лы,

Без а-ро-ма-та льдис-ты-е цве-ты.

$\Sigma = 48/16$

Без ро-по-та без-вод-ны-е про-стран-ства,

Без шо-ро-ха за-стыв-ши-е у-бран-ства,

Без воз-глас-ов без-мер-ность кра-со-ты.

$\Sigma = 48/16$

Всего – 244/16

Для удобства дальнейшего изложения основные данные, полученные в результате обследования ритмической структуры сонета по нотной записи (см. табл. 4 и 5).

Таблица 4

Номер строки	Количество ударных долей	Количество безударных долей	Количество нулевых долей (пауз)	Количество безударных с ударными	Количество безударных с нулевыми	Общее количество долей
<i>N</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>
1	3	7	2	10	9	12
2	3	8	1	11	9	12
3	5	6	1	11	7	12
4	4	6	2	10	8	12
5	3	7	2	10	9	12
6	4	7	1	11	8	12
7	4	7	1	11	8	12
8	3	7	2	10	9	12
9	3	8	1	11	9	12
10	3	8	1	11	9	12
11	3	7	2	10	9	12
12	3	8	1	11	9	12
13	3	8	1	11	9	12
14	3	7	2	10	9	12
Сумма	47	101	20	148	121	168
Средн.	3,357	7,214	1,429	10,571	8,643	12,000

Таблица 5

Номер строки	Длительн. ударных долей	Длительн. безударных долей	Длительн. нулевых долей (пауз)	Длительн. безударных с ударными	Длительн. безударных с нулевыми	Длительность строки (всех долей)
<i>n</i>	<i>G</i>	<i>H</i>	<i>I</i>	<i>J</i>	<i>K</i>	<i>L</i>
1	7	5	4	12	9	16
2	7	6	3	13	9	16

Продолжение табл. 5

Номер строки	Длительн. ударных долей	Длительн. безударных долей	Длительн. нулевых долей (пауз)	Длительн. безударных с ударными	Длительн. безударных с нулевыми	Длительность строки (всех долей)
3	15	6	3	21	9	24
4	11	5	4	16	9	20
5	7	5	4	12	9	16
6	11	6	3	17	9	20
7	11	6	3	17	9	20
8	7	5	4	12	9	16
9	8	6	2	14	8	16
10	7	6	3	13	9	16
11	8	5	3	13	8	16
12	7	6	3	13	9	16
13	7	6	3	13	9	16
14	7	5	4	12	9	16
Сумма	120	78	46	198	124	244
Средн.	8,571	5,571	3,286	14,143	8,857	17,429

Данные табл. 4 отражают ритмический профиль сонета на уровне количества ударных, безударных и нулевых долей (= слогов) без учета их длительностей, что по существу сближается с традиционными количественно-слоговыми показателями, используемыми в исследованиях стихотворного ритма. В последнем случае, однако, обычно игнорируются весьма существенные, с нашей точки зрения, межстрочные (межстишные) нулевые слоги (паузы).

Данные табл. 5 отражают ритмический профиль сонета на уровне длительностей ударных, безударных и нулевых долей.

Приведенная нотная запись, по нашему мнению, сама по себе уже достаточно отчетливо представляет в наглядной форме все существенные особенности

ритмического рисунка сонета. Ее более подробный анализ показывает следующее.

Л ю б а я строка 5-стопного ямба, как видно из данных табл. 4, состоит из 12 долей. Соответственно катрен содержит 48 долей, терцет — 36. Ритмический рисунок каждой строки определяется особенностями взаиморасположения и соотношения составляющих ее долей с их длительностями, так же как и рисунок той или иной строфы и всего стихотворного произведения в целом.

Общая содержательно-структурная схема сонета — традиционна:

- 1-й катрен — тезис,
- 2-й катрен — антитезис,
- 1-й и 2-й терцеты — синтез.

Эта абстрактная смысловая структура конкретизируется в динамике ритмико-смысловой структуры сонета как на уровне строф, так и на уровне строк.

1-й катрен — тезис. Основной тезис лирического героя (*Мне хочется безгласной тишины, Безмолвия, безверия, безстрастья*) формулируется в первых двух строчках. Весьма показательна идентичность построения этих строк — обе они начинаются из-за такта с 1/16 после паузы в 3/16, в каждой из них по три одинаково расположенные и равные по длительности ($2/16 + 2/16 + 3/16 = 7/16$) ударные доли и по две также одинаково расположенные триоли (после 1-й и 2-й ударных долей). Весьма незначительное различие между этими строками можно усмотреть в мужской клаузуле первой из них и женской — во второй. Однако нулевые слоги в функциональном отношении с полным основанием должны быть приравнены к безударным. Следовательно, количество и длительность всех безударных слогов в 1-й и 2-й строках будут одинаковыми — по 9 долей, составляющих в сумме длительность в 9/16. Суммарная

длительность каждой из этих строк также одна и та же — 16/16 (7/16 ударные слоги + 9/16 безударные).

Третья строка, выражающая некоторое сомнение в возможности полного достижения желания героя (*Я знаю, быстрым сном проходит счастье*), имеет 5 ударных долей и 7 безударных. Сверхсхемная акцентная структура этой строки совпадает со схемной (собственно силлабо-тонической структурой 5-стопного ямба), т. е. она представляет собой образец идеального ямба. Примечательным в данном случае является наибольшая длительность 3-й строки по сравнению со всеми остальными строчками сонета — 24/16. Это, несомненно, привлекает к ней усиленное внимание читателя, что, очевидно, важно для поэта.

На четвертую строку (*Но пусть живут безрадостные сны*), допускающую все же существование желанной безрадостности (хотя бы и во сне), приходится 4 ударные доли (11/16) и, соответственно, 8 безударных (9/16). Ее длительность равна 20/16. Таким образом, 4-я строка по количеству ударных долей и суммарной длительности занимает среднее положение между двумя первыми строками и третьей строкой.

2-й катрен — антитезис. Заявленное в тезисе *желаемое* герой находит в Луне, в ее свойствах и признаках — 5-я и 6-я строчки (*С безрадостной бездонной вышины Глядит Луна, горят ее запястья*). Однако (антитезис!) всё это (все эти без-) оказывается в то же самое время странным и необычным — 7-я и 8-я строчки (*И странно мне холодное участие Владычицы безжизненной страны*).

Такое движение мысли лирического героя находит отражение в строго симметричном построении ритмической структуры этой строфы, заключающемся в полной идентичности 5-й и 8-й, 6-й и 7-й строк, что хорошо видно в нотной записи и в дополнительных комментариях не нуждается.

1-й и 2-й терцеты — синтез *безрадостности, безгласности* и т. п. с *безмерностью красоты*. Это истинное слияние отрицающего начала (*не звенят, не мелькают* и всё те же настойчивые *без-*) с утверждающим началом, выраженным той же приставкой *без-*, но уже в антонимическом значении — *безмерность красоты*.

Проанализированные в количественно-долевом (= традиционном количественно-слоговом) отношении оба терцета представляются однотипными: в них по 36 слогов, причем в каждом 9 ударных и 27 безударных. Все строки терцетов содержат по 3 ударных слога и 9 безударных (см. табл. 4). Однако при более пристальном рассмотрении их ритмического рисунка в нотной записи (с учетом длительностей долей) между этими терцетами выявляются и определенные различия.

Первый терцет, являющийся своеобразным прологом (подготовкой) ко второму, *з а к л ю ч и т е л ь н о м у*, терцету, имеет не столь строгое построение как последний. Кроме того, лишь в нем отмечаются две строки (9-я и 11-я), имеющие суммарную длительность *б е з у д а р н ы х* долей в 8/16 (при 9/16 во всех остальных строчках сонета), причем равную суммарной длительности *у д а р н ы х* долей, что также свойственно лишь данной строфе. В каждой строке терцета имеются по две триоли, но располагаются они в строках неравномерно.

В то же время весьма существенным является *с о в е р ш е н н о о д н о т и п н о е* построение строчек 2-го терцета (концовки сонета). Три его практически идентичные по ритмическому рисунку строки — это своего рода три заключительных аккорда, завершающие всё произведение и ставящие последнюю точку мужской клаузулой, подкрепленной к тому же лексико-семантически, — *БЕЗМЕРНОСТЬ КРАСОТЫ*.

Сказанное хорошо видно при сравнении рис. 1 и 2. Если на рис. 1, изображающем зависимость количества ударных долей (слов) от номера строки, конфигурация 1-го и 2-го терцетов совершенно одинаковая, то на рис. 2, изображающем зависимость длительности ударных долей от номера строки, указанные нами различия между этими терцетами проявляются достаточно отчетливо.

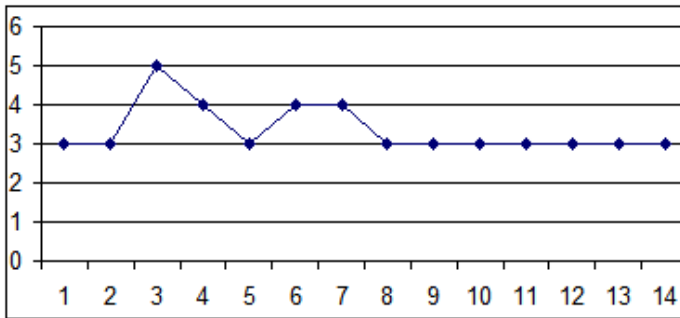


Рис. 1. Зависимость количества ударных долей от номера строки.

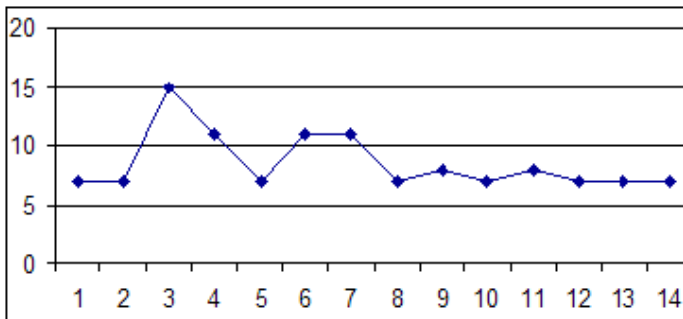


Рис. 2. Зависимость длительности ударных долей от номера строки.

Таким образом, есть достаточные основания утверждать, что исследования динамики ритмико-смысловой

структуры стихотворного произведения на основе нотной записи его ритмического рисунка (с учетом всех особенностей конфигурации этого рисунка — количества долей, их длительности, соотношения и взаиморасположения долей, их ударности/безударности и т. д.) представляют собой значительно более тонкий инструмент анализа, чем традиционные исследования, основывающиеся в подавляющем большинстве случаев исключительно на количественных (поштучных) силлабо-тонических показателях.

Впервые опубликовано: *Мартинovich Г. А.* Динамика ритмико-смысловой структуры сонета К. Д. Бальмонта «Безрадостность» // Мир русского слова. 2004. № 1. С. 36–43.

Не всё то золото...

Выпущенная недавно в свет книга О. Н. Гринбаума «Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении»¹ посвящена изучению «эстетико-конструктивных принципов организации русского классического стиха» (с. 3), а именно выявлению и описанию на основе определенных принципов и методов исследования ритмико-гармонических характеристик онегинской строфы и русского классического сонета. Ритмическая организация стихотворного текста рассматривается при этом «как результат воплощения в стихе универсальных эстетических законов» (с. 3), важнейшим из которых, по мнению автора, является закон золотого сечения². Однако высказываемое автором априори категорическое заявление о том что «в поэтическом тексте принцип движения... реа-

¹ Гринбаум О. Н. Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении: на материале онегинской строфы и русского сонета. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2000. — Здесь и далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте.

² Напомним, что тройками чисел золотого сечения принято считать тройки типа 3 — 5 — 8, а коэффициентами золотого сечения — величины отношения целого к большему ($8/3 = K_{\text{об}}$) и большего к меньшему ($5/3 = K_{\text{мн}}$), которые обычно считаются одинаковыми и в практических целях устанавливаются равными 1,618 (обратная величина — 0,62).

лизован в ритме»; ритм «делает ощутимой гармонию» и, являясь носителем и конструктором «эстетически осознанной нормы», организует в строфе «ритмическое движение по закону „золотого сечения“» (с. 17), не представляется нам достаточно убедительным и обоснованным дальнейшим исследованием.

Вариативность сверхсхемной акцентной структуры стихов и строф является, по нашему мнению, органическим (имманентным) свойством поэзии, проявляющимся и при ее порождении, и при ее восприятии. По совершенно справедливому утверждению Гринбаума, «свобода есть важнейшее условие творческого процесса как для автора, так и для читателя» (с. 12). Произведения искусства только потому и являются произведениями Искусства, что они — в с е г д а тайна, причем не только для читателя, но и для самого автора, в пользу чего убедительно свидетельствуют, с одной стороны, отстаиваемый самим Гринбаумом принцип саморазвития (с. 23–28), с другой — отмеченные им здесь же высказывания по этому поводу Л. Н. Толстого, В. Г. Короленко, А. Белого. Очевидно, есть все основания утверждать, что ритм оказывается «загаданным» не только для ч и т а т е л я («соавтора») (с. 11–12), но во многом и для самого п о э т а (автора). Вопрос же, на каком варианте акцентной структуры стиха или строки следует останавливаться и с с л е д о в а т е л ю, в данном случае принципиально н е и м е е т (не может и не должен иметь) однозначного решения. Но именно исключительно однозначная («золотая») интерпретация всех иллюстрируемых положений предлагается Гринбаумом. По нашему убеждению, проблема акцентной структуры той или иной единицы стихотворного произведения может решаться только с неперемнным учетом в с е х ее реально возможных в каждом конкретном случае ритмических вариантов.

Покажем сказанное на примерах.

При изучении строфического ритма в поэтических произведениях А. С. Пушкина О. Н. Гринбаум уделяет основное внимание 4-стопному ямбу. Поэтому ограничимся в данном случае рассмотрением лишь этого размера. Останемся прежде всего на произведениях, созданных на основе 4-стопных ямбических четверостиший с чередованием мужской и женской рифмы (AbAb), например на хорошо известном стихотворении 1829 г. «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», состоящем из 8 строф. Вариантные акцентные структуры, по нашему мнению, имеют: 4-й стих 2-й строфы (*И чей-нибудь уж близок час*)³ — 3 уд. или 4 уд., 2-й и 3-й стихи 4-й строфы (*Уже я думаю: прости! Тебе я место уступаю*) — 2 уд. или 3 уд. в каждом и 1-й стих 7-й строфы (*И хоть бесчувственному телу*) — 2 уд. или 3 уд.

В табл. 1 представлены соотношения слоговых объемов основных вариантов 8 строф этого стихотворения⁴.

Приведенные в табл. 1 данные свидетельствуют о том, что даже в наиболее «приближенном» по суммарному значению (следовательно, и по среднему) к пропорции золотого сечения реально возможном варианте III ($\Delta_{зс} = 0,102$) из восьми строф только две строфы — 1-я и 4-я (25%) — соответствуют этой пропорции. Четыре строфы — 3-я, 5-я, 6-я и 8-я (50%) — имеют соотношение 12–22–34 ($\Delta_{зс} = 0,288$); одна строфа — 2-я (12,5%) — соотношение 14–20–34 ($\Delta_{зс} = 0,271$) и одна строфа — 7-я (12,5%) — соотношение 11–23–34 ($\Delta_{зс} = 0,102$). В вариантах I и II пропорции золотого сечения отмечены лишь в одной строфе (1-й) из восьми (12,5%).

³ Здесь и далее **полужирным шрифтом** будем выделять обязательные словесные акценты, *полужирным курсивом* — факультативные.

⁴ Знаком $\Delta_{зс}$ (величина ритмико-гармонической точности) в работе О. Н. Гринбаума обозначается абсолютная величина отклонения от золотого сечения — $\Delta_{зс} = |Кцб - Кбм|$.

Таблица 1

Стро- фа	Вариант I			Вариант II			Вариант III		
	Слоги (уд.- безуд.- все)	Отнош. всех к безуд. к ударн.	Отнош. безуд к ударн. D	Слоги (уд.- безуд.- все)	Отнош. всех к безуд. к ударн.	Отнош. безуд к ударн. D	Слоги (уд.- безуд.- все)	Отнош. всех к безуд. D	Отнош. безуд к ударн. D
1	13-21-34	1,619	0,004	13-21-34	1,619	0,004	13-21-34	1,619	0,004
2	14-20-34	1,700	0,271	15-19-34	1,789	0,267	14-20-34	1,700	0,271
3	12-22-34	1,545	0,288	12-22-34	1,545	1,833	12-22-34	1,545	1,833
4	11-23-34	1,478	0,091	12-22-34	1,545	1,833	13-21-34	1,619	0,004
5	12-22-34	1,545	1,833	12-22-34	1,545	1,833	12-22-34	1,545	1,833
6	12-22-34	1,545	1,833	12-22-34	1,545	1,833	12-22-34	1,545	1,833
7	11-23-34	1,478	0,091	12-22-34	1,545	1,833	11-23-34	1,478	0,091
8	12-22-34	1,545	1,833	12-22-34	1,545	1,833	12-22-34	1,545	1,833
Всего	97-175- 272	1,554	1,804	100-172- 272	1,581	1,720	101-171- 272	1,591	1,693

Другой пример — стихотворение 1830 г. «В часы забав или праздной скуки...» (5 строф) — практически безвариантный. Единственный вариант можно усмотреть только во втором стихе первой строфы (*Бывало, лире я моей*) — 3 уд. или 4 уд.

Соотношения слоговых объемов основных вариантов пяти строф этого стихотворения представлены в табл. 2.

Таблица 2

Строфа	Вариант I				Вариант II			
	Слоги (уд.-безуд.- все)	Отнош. всех к безуд.	Отнош. безуд. к ударн.	$\Delta_{зс}$	Слоги (уд.-безуд.- все)	Отнош. всех к безуд.	Отнош. безуд. к ударн.	$\Delta_{зс}$
1	13-21-34	1,619	1,615	0,004	14-20-34	1,700	1,429	0,271
2	12-22-34	1,545	1,833	0,288	12-22-34	1,545	1,833	0,288
3	14-20-34	1,700	1,429	0,271	14-20-34	1,700	1,429	0,271
4	12-22-34	1,545	1,833	0,288	12-22-34	1,545	1,833	0,288
5	14-20-34	1,700	1,429	0,271	14-20-34	1,700	1,429	0,271
Всего	65-105-170	1,619	1,615	0,004	66-104-170	1,635	1,576	0,059

Данные табл. 2 показывают, что только в I варианте по суммарному значению (и по среднему), практически совпадающем с золотым сечением ($\Delta_{зс} = 0,004$), всего одна строфа (1-я) из 5 (20%) соответствует его пропорциям. Две строфы (2-я и 4-я) из 5 (40%) имеют соотношение 12–22–34 ($\Delta_{зс} = 0,288$), две строфы (3-я и 5-я) из 5 (40%) — соотношение 14–20–34 ($\Delta_{зс} = 0,271$). Во II варианте золотых строф не отмечено.

Таким образом, рассмотренные примеры показывают, что только в 20–25% исследованных строф организация строфического ритма отвечает пропорциям золотого сечения, тогда как от 75 до 80% строф находится вне обла-

сти этой пропорции. Поэтому говорить об организации в строфах рассмотренных произведений «ритмического движения по закону „золотого сечения“» явно не приходится. Однако эта действительная вариантность ритмической структуры исследуемых строф оказывается вне сферы внимания О. Н. Гринбаума — все примеры, как уже отмечалось, приводятся только в том варианте, в котором «общее соотношение ударных и безударных слогов» (с. 30) отвечает пропорциям золотого сечения.

Первый конкретный образец (с. 40), подтверждающий, по мнению автора, «„золотую“ меру русского 4-стопного ямба» (с. 37), — фрагмент (не строфа — !?) из «Медного всадника» А. С. Пушкина:

И, озарен луною бледной,	— 3 уд.
Простерши руку в вышине,	— 3 уд.
За ним несется Всадник Медный	— 4 уд.
На звонко скачущем коне.	— 3 уд.

По подсчетам Гринбаума, здесь 13 ударных слогов, соответственно «золотая» тройка чисел (13–21–34) и $\Delta_{\text{зс}} = 0,004$.

Вполне правомерный в данном случае вариант 3-го стиха с тремя акцентами (*За ним несется Всадник Медный*), дающий ряд, не относящийся к области золотого сечения (12–22–34), не учитывается и не обсуждается. Кроме того, как в указанном автором (с. 149), так и во всех последующих академических изданиях⁵ в конечном стихе этого четверостишия находим написание «на звонко-скачущем» (через дефис!), а не «на звонко скачущем» (раздельно), что в лучшем случае позволяет говорить лишь о полуударности первой части этого сложного слова. Раздельное написание и, соответственно, установление

⁵ См., напр.: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 5. Поэмы 1825–1833. М.: Изд-во АН СССР, 1948. С. 148; Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 396.

3 ударений — это если и не сознательный умысел автора, то и не простая случайность. Они лишь подтверждают вольное или невольное стремление Гринбаума во всех случаях придерживаться заранее сделанных установок. Однако такая однозначная оценка ритмической структуры данного четверостишия по «золотой» тройке чисел (13–21–34) вряд ли может быть признана правомерной.

Приведем также основные результаты собственного небольшого наблюдения над ритмической структурой строф 4-стопного ямба с женскими и мужскими рифмами (AbAb).

В первом томе сочинений А. С. Пушкина, подготовленном по академическому полному собранию сочинений Пушкина в 16 томах, вышедшему в 1937–1949 гг.⁶, нам удалось обнаружить 21 стихотворение, состоящие из строф указанного типа — 82 строфы (328 стихов, 2788 слогов). При подсчете ударений в случае наличия вариантов выбирался вариант золотого сечения — с 13 ударениями. Основные данные по результатам изучения слоговых объемов этих строф см. в табл. 3.

Таблица 3

№ п/п	Кол. удар.	Ряд	$\Delta_{\text{зс}}$	Кол. строф	%	Дисперсия
1	11	11-23-34	0,613	12	14,63	1,302168
2	12	12-22-34	0,288	23	28,05	
3	13	13-21-34	0,004	21	25,61	
4	14	14-20-34	0,271	22	26,83	
5	15	15-19-34	0,522	4	4,88	
Всего	1049	1049-1739-2788	0,055	82	100	
Среднее	12,793	12,793-21,207-34	0,055			

⁶ Пушкин А. С. Сочинения: в 3 т. Т. 1. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. С. 5.

Распределение количеств строф с 11, 12, 13, 14 и 15 ударными слогами представлено на графике (рис. 1).

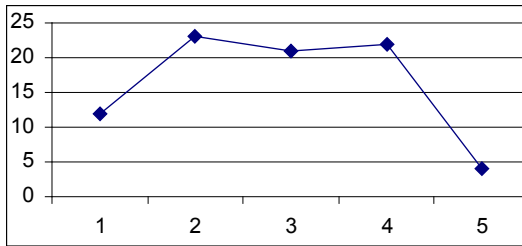


Рис. 1. Количественное распределение строф с разным числом ударных слогов.

Полученные данные выявляют конфликт между статистическими ожиданиями и поэтической действительностью. Так, все средние величины, дисперсия и т. д. с математических позиций явно свидетельствуют о достаточно сильной тенденции к золотым пропорциям. В то же время понятно, что пропорции золотого сечения, *когда мы имеем дело со «штучными», как в данном случае, явлениями*, не могут быть приблизительными или, так сказать, «полузолотыми» и т. п. Они либо есть, либо их нет. С этой точки зрения, к примеру, ряд 12–22–34 не есть ряд, «близкий» к золотому сечению, это просто ряд каких-то других (не «золотых») пропорций. Сказанное в полной мере относится и ко всем остальным выявленным в настоящем случае рядам (кроме, конечно, ряда 13–21–34). Поэтому, казалось бы, незначительная дисперсия (1,3) при среднем количестве ударений 12,793 (≈ 13) в данном случае оказывается *значимой* величиной, так как в четверостишиях из 34 слогов «золотые» пропорции весьма чувствительны к колебаниям в количестве ударений уже в пределах ± 1 . Следовательно, только около 25% строф создано Пушки-

ным по золотому сечению, 75% строф лежат вне области этой пропорции.

Таким образом, даже с учетом возможных погрешностей наших подсчетов и недостаточной представительности выборки есть все основания утверждать, что «золотая» область организации строфического ритма оказывается значительно меньше (приблизительно в 3 раза) «незолотой» области. Очевидно, что как в данном, так и во всех подобных случаях абстрактные математические тенденции и тенденции поэта, создающего конкретные художественные произведения «по законам им самим над собою признанным», совсем не одно и то же. Это ставит под большое сомнение саму возможность строгого собственно научного изучения данной области.

Хорошо известно также, что часто наиболее сложным и значимым в то же время оказывается не столько само получение статистических результатов, сколько их интерпретация. В данном случае весьма существенным представляется осознание того факта, что во всех истинно Поэтических произведениях гармония как «разумная соразмерность начал» (Н. А. Заболоцкий) есть *везде* — в любой строке, строфе и т. д. вплоть до целостного произведения. И, допустим, 11-ударные или 15-ударные строфы 4-стопного ямба рассматриваемого типа ничуть не менее гармоничны, чем 13-ударные. Только в них своя особая гармония. Так, в каждой строфе хорошо известного стихотворного послания А. С. Пушкина «К***» есть собственная гармония, хотя только одна из шести строф в нем имеет необходимые для пропорции золотого сечения 13 ударений (2-я строфа). В целом же количество ударений в строфах этого стихотворения представлено рядом 11–13–14–12–11–11 (в среднем 12). Сравним, к примеру:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолётное виденье,
Как гений чистой красоты.

$\Sigma = 11$

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты,
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.

$\Sigma = 13$

Вряд ли гармоничность 11-ударной («незолотой») строфы может вызвать какие-либо сомнения, так же как и гармоничность всех остальных «незолотых» (11-, 12- и 14-ударных) строф. В них гармонии ничуть не «больше» и не «меньше» (она ничуть не хуже и не лучше), чем в единственной 13-ударной («золотой») строфе. Просто она иная, и *именно такая*, какая только и нужна была поэту. Какая именно? Это предмет специального изучения.

Безоговорочное же утверждение О. Н. Гринбаумом «золотой» меры русского 4-стопного ямба (с. 37–43), по крайней мере, весьма сомнительно.

В целом же представляется, что общая направленность работы на точные математические вычисления с ориентацией на средние величины вряд ли может служить надежным инструментом описания гармонии строфического ритма. Поясним сказанное.

Одним из центральных понятий исследования является понятие *величины* ритмико-гармонической точности ($\Delta_{\text{зс}}$) — единственной, по словам Гринбаума, «точной математической оценки соответствия реальных параметров... закону „золотого сечения“» (с. 19). Однако все дальнейшие манипуляции с этой величиной вызывают целый ряд весьма существенных, на наш взгляд, возражений.

Во-первых. Утверждение о том, что вопрос о «полуударениях» «в концепции гармонии строфического ритма получает самое простое и естественное решение, не требующее никаких *формальных предписаний* (курсив мой. — Г. М.), как надо ставить словесные ударения в тех или иных случаях и почему» (с. 30), вызывает большие сомнения во всех последующих вычислениях, даже если они производятся на основе «эстетико-формальных измерений». Нельзя вообще ничего вычислять, не имея таких формальных предписаний.

Во-вторых. Само понятие величины ритмико-гармонической точности употребляется в работе некорректно. Вначале под ним подразумевается «величина отклонения от „золотого сечения“» (с. 19, 39 и др.), затем — результат деления коэффициента 0,087 на эту величину ($0,087/\Delta_{\text{зс}}$) (с. 54), который в дальнейшем фигурирует уже то как «уровень ритмико-гармонической точности» (с. 60), то как «коэффициент ритмико-гармонической точности» (с. 68).

В-третьих. Понятие *уровня* ритмико-гармонической точности вводится Гринбаумом в целях оценки особенностей строфического ритма онегинской строфы. Делается это на тех основаниях, что «эстетическая природа поэтического ритма... позволяет... определить и принять за „единицу“ такой уровень ритмико-гармонической точности ($\Delta=1$), при котором отклонение $\Delta_{\text{зс}}$ ритмико-гармонической точности от „золотого сечения“ равно 0,087» (с. 57). Выбор именно этого коэффициента обосновывается рядом причин и подтверждается определенными расчетами, которые производятся на основе средних «эмпирических данных, связанных с тоническим объемом „Онегинской строфы“ (45 ± 1 ударный слог)» (с. 57). В связи с этим весьма показательны рассуждения самого Гринбаума по поводу обобщения (усреднения) данных стихо-

ведческих исследований: «средние оценки, полученные на базе обобщенных данных, могут служить лишь целям выявления общих тенденций и/или выработке осторожных прогнозов, поскольку они часто сглаживают реальную картину того или иного явления» (с. 53). Всё это, как нам представляется, в полной мере относится и к оценке среднего тонического объема онегинской строфы, принятого за основу для всех последующих расчетов. Кроме того, уже неоднократно отмечавшаяся принципиальная *в а р и а т и в н о с т ь* акцентной структуры единиц поэтических произведений (строф), в полной мере относящаяся и к онегинской строфе, ставит под большое сомнение правомерность использованных в данном случае средних оценок ее тонического объема.

Рассмотрим в качестве примера первую строфу первой главы «Евгения Онегина».

Мой дядя <i>самых</i> честных правил,	3 уд. (4 уд.)
Когда не в шутку занемог,	2 уд. (3 уд.)
Он уважать себя заставил	2 уд. (3 уд.)
И лучше <i>выдумать</i> не мог.	2 уд. (3 уд.)
Его пример другим наука;	3 уд. (4 уд.)
Но, боже <i>мой</i> , какая скука	3 уд. (4 уд.)
С <i>большым</i> сидеть и день и ночь,	4 уд.
Не отходя ни шагу прочь!	3 уд.
Какое <i>низкое</i> коварство	3 уд.
Полуживого забавлять,	2 уд.
Ему подушки поправлять,	2 уд. (3 уд.)
Печально подносить лекарство,	3 уд.
Вздыхать и думать про себя:	3 уд.
Когда же <i>чёрт</i> возьмет тебя?	4 уд.
	$\Sigma = 39$ уд. (46 уд.)

По нашим подсчетам, в рассматриваемой строфе возможно 128 реальных вариантов ее акцентной структуры.

Соотношение этих вариантов и их основные характеристики представлены в табл. 4, распределение количеств — на графике (рис. 2).

Таблица 4

Строфы	Колич.	Процент	Слоги (уд.-безуд.- все)	Отнош. всех к безуд.	Отнош. безуд. к удар.	$\Delta_{\text{зс}}$
«Незолотые» (77,344%)	1	0,781	39-79-118	1,494	2,026	0,532
	7	5,469	40-78-118	1,513	1,950	0,437
	20	15,625	41-77-118	1,532	1,878	0,346
	36	28,125	42-76-118	1,553	1,810	0,257
	35	27,343	43-75-118	1,573	1,744	0,171
«Золотые» (22,656%)	21	16,406	44-74-118	1,595	1,682	0,087
	7	5,469	45-73-118	1,616	1,622	0,006
	1	0,781	46-72-118	1,639	1,565	0,074
Всего	128	100				
Среднее значение			42,5-75,5-118	1,563	1,776	0,213

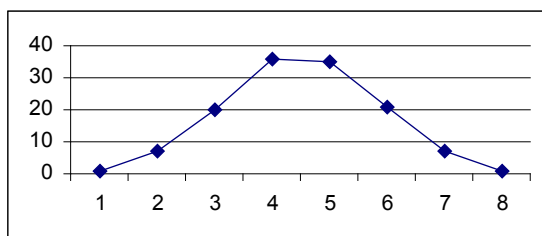


Рис. 2. Соотношение различных вариантов акцентной структуры строфы.

Приведенные данные свидетельствуют о том, что и здесь лишь 23% вариантов отвечают требованиям золотого сечения в интерпретации О. Н. Гринбаума (45 ± 1 ударный слог). Область «незолотых» вариантов составляет соответственно 77%, причем пик приходится на варианты с «незолотыми» 42 (28%) и 43 (27%) ударениями (в сумме 55%). В действительности же собственно золотой пропорции соответствует лишь вариант с 45 ударными слогами. Коэффициенты 1,595 и 1,682 ((44 ударных слога, $\Delta_{зс} = 0,087$), так же как коэффициенты 1,639 и 1,585 (46 ударных слогов, $\Delta_{зс} = 0,074$) вовсе не являются коэффициентами золотого сечения, которое, как уже отмечалось, в настоящем случае вообще не может рассматриваться как приблизительно «золотое» и т. п. Следовательно, при строгом понимании золотого сечения к нему можно отнести всего лишь 7 вариантов из 128, т. е. 5,5%.

Возможные акцентные варианты (без подсчета их количеств) первых 11 строф представлены в табл. 5, соотношение «золотых» и «незолотых» вариантов в каждой строфе и их общее соотношение отражено в табл. 6.

В то же время из 11 строф только 4 (IV, V, VI, X) вообще не имеют «золотых» вариантов (36%). Остальные 9 строф (I, II, III, VII, VIII, XI, XII) такими вариантами обладают (64%). Отсюда становится понятна приводимая О. Н. Гринбаумом на рис. 3 и 4 его работы (с. 63, 65) высокая доля «золотых» строф при их безвариантном подсчете с ориентацией на «тенденцию к такому соотношению ударных и безударных слогов, которое диктуется „золотым“ законом ритмической гармонии» (с. 34).

Таблица 5

Строфа	Слоги (уд.-безуд.-все)	Отнош. всех к безуд.	Отнош. безуд. к удар.	$\Delta_{\text{зс}}$
I	39-79-118	1,494	2,026	0,532
	40-78-118	1,513	1,950	0,437
	41-77-118	1,532	1,878	0,346
	42-76-118	1,553	1,810	0,257
	43-75-118	1,573	1,744	0,171
	44-74-118	1,595	1,682	0,087
	45-73-118	1,616	1,622	0,006
	46-72-118	1,639	1,565	0,074
II	41-77-118	1,532	1,878	0,346
	42-76-118	1,553	1,810	0,257
	43-75-118	1,573	1,744	0,171
	44-74-118	1,595	1,682	0,087
	45-73-118	1,616	1,622	0,006
III	42-76-118	1,553	1,810	0,257
	43-75-118	1,573	1,744	0,171
	44-74-118	1,595	1,682	0,087
	45-73-118	1,616	1,622	0,006
IV	37-81-118	1,457	2,189	0,732
	38-80-118	1,475	2,105	0,630
	39-79-118	1,494	2,026	0,532
	40-78-118	1,513	1,950	0,437
	41-77-118	1,532	1,878	0,346
	42-76-118	1,553	1,810	0,257
V	40-78-118	1,513	1,950	0,437
	41-77-118	1,532	1,878	0,346
	42-76-118	1,553	1,810	0,257
	43-75-118	1,573	1,744	0,171

VI	37-81-118	1,457	2,189	0,732
	38-80-118	1,475	2,105	0,630
	39-79-118	1,494	2,026	0,532
	40-78-118	1,513	1,950	0,437
	41-77-118	1,532	1,878	0,346
VII	39-79-118	1,494	2,026	0,532
	40-78-118	1,513	1,950	0,437
	41-77-118	1,532	1,878	0,346
	42-76-118	1,553	1,810	0,257
	43-75-118	1,573	1,744	0,171
	44-74-118	1,595	1,682	0,087
VIII	39-79-118	1,494	2,026	0,532
	40-78-118	1,513	1,950	0,437
	41-77-118	1,532	1,878	0,346
	42-76-118	1,553	1,810	0,257
	43-75-118	1,573	1,744	0,171
	44-74-118	1,595	1,682	0,087
	45-73-118	1,616	1,622	0,006
IX	От-	сут-	стбу-	ет.
X	39-79-118	1,494	2,026	0,532
	40-78-118	1,513	1,950	0,437
	41-77-118	1,532	1,878	0,346
	42-76-118	1,553	1,810	0,257
	43-75-118	1,573	1,744	0,171
XI	43-75-118	1,573	1,744	0,171
	44-74-118	1,595	1,682	0,087
XII	39-79-118	1,494	2,026	0,532
	40-78-118	1,513	1,950	0,437
	41-77-118	1,532	1,878	0,346
	42-76-118	1,553	1,810	0,257
	43-75-118	1,573	1,744	0,171
	44-74-118	1,595	1,682	0,087
	45-73-118	1,616	1,622	0,006

Таблица 6

Строфа	«Незол.»	«Золот.»
I	5	3
II	3	2
III	2	2
IV	6	-
V	4	-
VI	5	-
VII	5	1
VIII	5	2
IX	Отсутст-	вует
X	5	-
XI	1	1
XII	5	2
Всего	46 (78%)	13 (22%)

Как видим, доля «золотых» вариантов здесь — 22%.

Таким образом, во всех рассмотренных нами примерах (четверостишья 4-стопного ямба, варианты акцентной структуры таких четверостиший и онегинской строфы) доля «золотой» пропорции колеблется в пределах 20–25%, что вряд ли случайно и определяется прежде всего самой природой 4-стопного ямба рассматриваемого типа (общее количество слогов в строфе, средняя длина фонетического слова и т. п.). Следовательно, в лучшем случае она не превышает 25%. Остальные 75% лежат за пределами этой пропорции. Всё это, на наш взгляд, подтверждает необоснованность и несостоятельность основного теоретического положения О. Н. Гринбаума: «В поэтическом тексте принцип движения (постепенного перехода к смыслу целого) реализован в ритме; ритм делает ощутимой гармонию и, являясь носителем и конструктом „эстетически осознанной нормы“... организует в строфе (а в астрофических произведениях — в

строфоиде) ритмическое движение по закону „золотого сечения“» (с. 17).

Подводя итог всему сказанному, необходимо отметить, что важнейший (центральный) для исследований подобного рода в о п р о с, какие ударения ставить и как их считать, в конечном итоге остается полностью о т к р ы т ы м. С одной стороны, О. Н. Гринбаум заявляет, что объектом «исследовательского интереса является ритм словесного уровня, который формируется значимым в русском языке чередованием ударных и безударных слогов» (с. 11). С другой стороны, как уже отмечалось, утверждает, что не требуется «никаких формальных предписаний, как надо ставить словесные ударения и почему» (с. 30). Но при этом некие формальные правила он всё же находит, но принимают они с весьма показательными оговорками: «Следуя в целом известным правилам расстановки ударений, мы в ряде случаев отступаем от формальных предписаний, руководствуясь при этом мелодикой поэтического движения стиха» (с. 32–33). Здесь совершенно ясно только то, что речь идет о с в е р х с х е м н ы х (в данном случае не собственно ямбических) ударениях. Однако то, как все-таки их расставлять и как воспроизводить подобные результаты в других исследованиях, не имея четких формальных предписаний и ориентируясь только на указанные рекомендации, понять невозможно. Пример постановки ударений М. Л. Гаспаровым в стихе *Когда-то властвовал предобрый старый Дук* (с. 33) убедительно свидетельствует о том, что даже высококвалифицированные профессионалы в подобных случаях далеко не всегда могут строго придерживаться своих собственных предписаний. Комментарий же Гринбаума: «Если отсутствие ударения в слове „когда-то“ может быть признано допустимым, то прилагательное „старый“ как однозначное слово не может быть безударным в би-

нарной модели ритма» (с. 33) — неизбежно вызывает вопрос о критериях и границах допустимости подобного рода. Казалось бы очевидно, что без четкого решения этих основополагающих проблем никакие дальнейшие формальные манипуляции просто немыслимы. Однако, по мнению Гринбаума, всё решается «просто и естественно». Предметом исследования действительно является «ритм словесного уровня», для его выявления действительно не требуется «никаких формальных предписаний», а если они и существуют, то вполне приемлемы различные допущения и отступления, определяемые субъективными представлениями о «мелодике поэтического движения стиха» и т. п. Существенным оказывается лишь одно генеральное правило: «общее соотношение ударных и безударных слогов в строфе» (с. 30) должно неминуемо определяться на основе всё того же положения об организации в строфе ритмического движения по закону «золотого сечения» (с. 17). Поэтому и воспроизводимость результатов в данном случае возможна лишь в одном-единственном случае: необходимо в пределах строфы ставить ударения так, чтобы соотношение ударных и безударных слогов в ней (строфе) отвечало пропорциям золотого сечения⁷. Однако «золото» в этом случае непременно окажется фальшивым — со всеми вытекающими отсюда последствиями.

И, наконец, последнее соображение. Можно полностью согласиться с О. Н. Гринбаумом в том, что не стих, а строфа является основной структурной единицей поэтического текста (с. 8). Следовательно, ритмическая структура

⁷ «Подобно средневековому схоласту, структуралист, только приступая к исследованию, заранее знает истину. Его задача проста: подыскать достойные целям аргументы, доказывающие избранную точку зрения» (Колесов В. В. Уроки В. И. Ленина: позитивизм в современном языкознании // Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. 2. История, язык и литература. 1989. Вып. 3, № 16. С. 48).

строфы, ее реальный ритмический рисунок должны рассматриваться не на основе простого суммирования количеств ударных и безударных слогов в отдельных строках, составляющих строфы, а как некое целостное (цельно-оформленное) образование (единство). В этом случае неизбежно возникает проблема существенных в этом случае «межстишных» (межстрочных) пауз — проблема, требующая специального рассмотрения, которое выходит за рамки настоящей работы. Отметим лишь, что в первую очередь должны быть учтены якобы отсутствующие слоги в мужских клаузулах. Но это не есть собственно отсутствие, а отсутствие *з н а ч и м о е* — своеобразные нулевые слоги, играющие свою, и отнюдь не менее важную, чем все остальные (материально выраженные) слоги, роль в организации ритмического рисунка строфы — роль паузы. С учетом же таких слогов строфа 4-стопного ямба рассмотренного типа, как и любого четверостишия 4-стопного ямба, будет состоять уже не из 34 «золотых» слогов, а как минимум из 36, онегинская строфа — не из требуемых «золотыми» пропорциями 118 слогов, а из 126, что в корне меняет положение дел и требует кардинального пересмотра всей концепции автора. И вообще, обращение к структуре ритма, характеру ритмического рисунка, на наш взгляд, не может быть плодотворным без учета оси времени. Метр в этом случае — это уже не просто чередование ударных и безударных слогов, а *п е р и о д и ч е с к о е* повторение акцентов через равные промежутки времени (учитывая, конечно, и паузы). К сожалению, всё это в исследовании Гринбаума вообще не обсуждается.

Выше были представлены некоторые соображения по организации ритмической структуры ямбических 4-стопных стихотворных произведений — ямбических четверостиший с чередованием женской и мужской рифм и онегинской

строфы. Золотая пропорция в данном случае интерпретируется О. Н. Гринбаумом на основе композиционно-ритмического подхода, когда «целое» — слоговой объем строфы, «большее» — количество безударных и «меньшее» — количество ударных слогов. Значительная часть исследования посвящена также изучению «золотой» меры русского классического сонета, осуществляемому уже на основе структурно-тонической интерпретации золотого сечения, где «целое» — тонический объем всего сонета, «большее» — объем катренов и «меньшее» — объем терцетов. В пределах настоящей работы мы не имеем возможности остановиться на рассмотрении данной проблемы. Укажем лишь на то, что *все принципиальные соображения, высказанные ранее по отношению к композиционно-ритмической интерпретации золотого сечения, в полной мере относятся и к ее структурно-тонической интерпретации.*

Принцип «единства в многообразии» (с. 14) — это не однообразие «„божественной пропорции“, неявно (!? — Г. М.) устремляющей поэта к „золотым“... числам эстетического совершенства и красоты» (с. 29–31) и не однообразно-золотое «общее соотношение ударных и безударных слогов в строфе, которое может быть реализовано различными комбинациями ритмических форм...» (с. 30). Принцип «единства в многообразии» применительно к русской классической поэзии заключается в *и м м а н е н т н о й в а р и а т и в н о с т и* акцентной структуры одной и той же строфы и значительном разнообразии сверхсхемного ритмического рисунка разных строф при *с т р о г о м* соблюдении всех формальных требований силлабо-тонического стихосложения. Иными словами, этот принцип реализуется в постоянном конфликте между схемой (идеальной) и сверхсхемной (с ее принципиальной вариативностью) акцентными структурами стихотворного произведения.

В целом же приходится констатировать, что работа О. Н. Гринбаума не отвечает трем основным требованиям, обязательным для научных исследований подобного рода: достаточной степени формализуемости исследуемого материала, воспроизводимости и предсказуемости результатов. Поэтому все категорические заявления автора о «законе золотого сечения», «золотой» мере русского классического стиха, универсальности «божественной» пропорции и т. п. представляются нам явно несостоятельными.

В художественно-мемуарном произведении Ромена Роллана, посвященном жизнеописанию индийского религиозного проповедника XIX в. Рамакришны, высказывается мысль о том, что блесит — мертвое, живое же — мерцает. «Золото» в русских классических стихах, изучению которых как раз и посвящена работа О. Н. Гринбаума, может блеснуть только в особым способом «умертвленных» исследователем звуках. В живом русском стихе, в его реальном ритмическом рисунке «золото» действительно лишь «мерцает», проблескивая иногда в «стройно зыблемом строю» (А. С. Пушкин) других, столь же прекрасных и своеобразных, ритмов и гармоний. В этом-то как раз и заключается вся прелесть русской классической поэзии.

Впервые опубликовано: *Мartiнович Г. А.* Не все то золото... // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 2. История, языковедение, литературоведение. 2002. Вып 1. С. 60–70.

Да, всего одно слово

В журналах «Наука и жизнь» (1986. № 10. С. 71) и «Русская речь» (1987. № 1. С. 151–152) была опубликована заметка Я. С. Духана «Всего одно слово», в которой утверждается необходимость отдельного написания *не даром* в первой строке стихотворения М. Ю. Лермонтова «Бородино»:

— Скажи-ка, дядя, ведь [не] даром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?
Ведь были ж схватки боевые,
Да, говорят, еще какие!
Недаром помнит вся Россия
Про день Бородина!

Суть рассуждений Яс. С. Духана сводится к следующему. Прежде всего нужно выяснить, как писал сам Лермонтов. Но автограф стихотворения утерян, и этого сделать нельзя. Поэтому необходимо ориентироваться на правила современной орфографии, а именно на правило о том, что частица *не* с наречиями пишется слитно, если в тексте нет или не подразумевается противопоставления. В против-

ном случае написание раздельное. Противопоставление же словам «Скажи-ка, дядя, ведь (не)даром Москва, спаленная пожаром, французу отдана?», по мнению Духана, содержится в словах «Ведь были ж схватки боевые? Да, говорят, ещё какие!» Значит, «Москву просто так не отдали, за неё сражались!» Следовательно, (не)даром необходимо писать здесь «только раздельно».

Выводы Я. С. Духана всё же не представляются нам бесспорными.

Орфография первой половины XIX в., как известно, не отличалась упорядоченностью. Об этом, в частности, убедительно свидетельствуют приводимые Духаном примеры написания *(не)даром* в прижизненных публикациях стихотворений Лермонтова. Весьма показательны в этом отношении всегда одинаковые (или только слитно или только раздельно) написания в обоих употреблениях слова в первой строфе: «Скажи-ка, дядя, ведь не даром (не даром...)» и «Недаром (не даром) помнит вся Россия...» Встречающееся в некоторых современных изданиях раздельное написание рассматриваемого слова ориентировано, очевидно, на одно из соответствующих изданий XIX в. Однако обращение к первоисточникам оказывается практически бесполезным для установления необходимого написания.

В настоящее время написание *не даром* — *недаром* разграничивается прежде всего на основе собственно с е м а н т и ч е с к и х признаков: *недаром* «не без основания», *не даром* «не бесплатно» (Орфографический словарь русского языка. М.: Рус. яз., 1986). Поэтому вопрос, на наш взгляд, заключается здесь не столько в «ориентации на правила современной грамматики (? — Г. М.)», как пишет Духан, которые отражаются здесь только косвенно, сколько в смысловом, текстологическом анализе стихотворения Лермонтова, и прежде всего — в общем смысле задаваемого солдатом вопроса.

Важность правильного понимания значения первого предложения в стихотворении, являющегося, по существу, зачином, задающим направление семантического развертывания всего произведения, представляется несомненной. О чем же спрашивает молодой солдат ветерана? Если только о том, «просто так или не просто так», без компенсации» или «с компенсацией» была отдана Москва, то тогда действительно необходимо согласиться с выводами Я. С. Духана. Однако содержание задаваемого вопроса представляется нам и глубже, и шире.

Молодой солдат хорошо знает, какие сражения велись за Москву, и в форме вопроса выражает свое недоумение по поводу ее сдачи. Это, в сущности, вопрос-сомнение, что подтверждается идущим следом за ним и начинающимся в повтора усилительной (не противительной) частицы *ведь* собственно утверждения: «Ведь были ж схватки боевые? Да, говорят, еще какие!» Поэтому вопрос только об этих схватках был бы вообще излишним: зачем выяснять то, что сам же утверждаешь. Следовательно усматривать здесь формально-грамматическое противопоставление (типа «ведь не даром... а были...»), по нашему мнению, можно лишь с большой натяжкой. Солдата, скорее всего, интересует, почему сдали Москву, которую, как он предполагает, могли бы удержать. Может быть, не зря, не напрасно, «недаром». Он этого не знает и просит старого солдата разрешить возникшее сомнение. Это уже иной смысл, требующий именно слитного написания.

В пользу такой интерпретации смысла задаваемого вопроса свидетельствует и ответ ветерана: он отнюдь не объясняет, заплатили ли французы кровавой ценой за взятие Москвы или нет. Это, повторим еще раз, и так всем ясно. Ветеран, противопоставляя старшее поколение младшему (что, несомненно, является основным в идейном содержа-

нии стихотворения), говорит о героизме и бесстрашии защитников Москвы. Причем очень существенной в его ответе представляется дважды (в самом начале и самом конце!) высказанная мысль о том, что «не будь на то господня воля (когда б на то не божья воля)», не отдали б Москвы!». Этот повтор, конечно, не является случайным.

Основной смысл ответа старого солдата, на наш взгляд, сводится прежде всего к следующему. Да, были люди, способные отстоять Москву, и они ее, конечно, отстояли бы. Москву отдали не по своей воле («И умереть мы обещали, И клятву верности сдержали Мы в Бородинский бой») и не потому, что не могли бороться дальше («Были все готовы Заутра бой затеять новый И до конца стоять»... «И отступили басурманы»). Москву отдали по высшей («божьей») воле, по высшим соображениям, по соображениям большой стратегической выгоды. Следовательно, суть разговора заключается в выяснении — был ли смысл отдавать Москву или нет, зря или не зря (т. е. *недаром*) она была оставлена.

Итак. Написание *не даром* допускает толкование только в одном смысле — просто так или нет, с борьбой или без борьбы отдана Москва. Написание же *недаром* содержит несколько смыслов — «не напрасно, не зря; не без оснований, не без причин; не без цели, не без умысла; неспроста» (Словарь русского языка: в 4 т. М.: Рус. яз., 1985). В принципе допустимы оба написания с соответствующей дифференциацией значений. Однако исходя из смысла задаваемого вопроса и ответа на него предпочтительным нам представляется слитное написание.

Таким образом, если, как справедливо считает Я. С. Духан, «вопрос о правописании частицы *не* с наречием в стихотворении Лермонтова имеет принципиальное значение, помогает более точному пониманию и толкованию тек-

ста», то категорический вывод автора — «*недаром* в первом случае пишется только *раздельно*» — приводит, на наш взгляд, к несколько одностороннему толкованию содержания всего стихотворения.

Мартинovich Г. А. Да, всего одно слово // Рус. язык в школе. 1988. № 3. С. 93–94.

Наблюдения над лексикой поэтического сайта

Одним из важнейших показателей, определяющих особенности поэтических произведений, является используемая в них лексика. Поэтому результаты качественно-количественного (состав, форма, функция, содержание) ее анализа, как представляется, могут служить достаточно надежным критерием выявления многих существенных черт этих произведений.

Предметом настоящего исследования являются полные слова поэтических произведений, опубликованных в международном поэтическом клубе «Рифма.ру» (URL: <http://rifma.ru/>) 20 и 21 июля 2008 г.; выбор дат случаен, список произведений можно найти на этом же сайте (URL: http://rifma.ru/rifma.php?curr_node=22). По нашему мнению, есть достаточные основания рассматривать отобранный материал, полученный путем случайной выборки, в качестве своеобразного «микросреза» лексики этих публикаций¹.

¹ Напомним, что случайность выборки — основное требование, предъявляемое к исследованиям подобного рода.

НЕМНОГО СТАТИСТИКИ

В собранном материале содержится 2792 слова, представленных 4394 употреблениями. 2097 слов с частотностью 1 (75,11% от всех слов) представлены соответственно 2097 употреблениями (47,72% от всех употреблений). Остальные 695 слов (24,89% от всех слов) с частотностями 2 — 27 представлены 2297 употреблениями (52,28% от всех употреблений). Следовательно, процент употреблений единичных слов примерно равен проценту употреблений всех остальных слов (около 50%), тогда как процент количества этих слов (75,11%) примерно в 3 раза больше процента количества остальных слов (24,89%).

СОСТАВ (НОМЕНКЛАТУРА)

I. Условное ядро лексических единиц, ранжированных по убывающей частотности, образуют слова с частотностью > 5 — 79 слов (2,83%), представленных 722 употреблениями (16,43%):

быть/есть ('иметься', 'существовать', 'находиться') 27, *жить*, *ночь*, *страна* 20, *жизнь* 18, *мир*¹ ('вселенная', 'земной шар') 17, *душа* 15, *знать* (глагол), *любовь*, *мочь* (глагол) 14, *дом*, *уже* (нареч.), *хотеть* 13, *день*, *ещё*, *любить*, *небо* 12, *искать*, *лето* 11, *ветер*, *другой*, *ждать*, *идти* 10, *огонь*, *опять*, *поэт*, *рука*, *свет*¹ ('излучение, освещение'), *слово*, *сон*, *холод* 9, *время*, *глаза*, *край*, *надо*, *птица*, *сказать*, *солнце*, *счастье/ие*, *ходить* 8, *белый*, *вдруг*, *вода*, *голова*, *дверь*, *дождь*, *друг*, *звезда*, *кровь*, *народ*, *очень*, *рядом* (нареч.), *свет*² ('мир, вселенная'), *снова*, *стих*, *уходить* 7, *биться*, *больше*, *брат*, *глядеть*, *говорить*, *жена*, *мама*, *мечта*,

окно, прийти, пытаться, родной, сад, сердце, смерть, снег, старый, темный, теперь, хороший, цветок, черный, чужой б.

Приведенный материал показывает, что ядро рассматриваемой лексики составляют исключительно **нарицательные нейтральные общеупотребительные** слова.

Наиболее часто встречаются (по всей выборке) слова с корнями жи- (*жить*) и люб- (*любить*):

[жи-]: *жить* 20, *жизнь* 18, *живой* 4, *жизнь-лука*, *жил-был* 1. Всего: 44 употребления;

[люб-]: *любовь* 14, *любить* 12, *любимый* 4. Всего: 30 употреблений.

Таким образом, основными предметами рассматриваемых поэтических произведений являются вполне ожидаемые «*жизнь*» и «*любовь*».

II. Условную переходную область совокупности составляют слова с частотностью 2–5. Это — 616 слов (22,06%), представленных 1575 употреблениями (35,84%). Размеры настоящей работы не позволяют привести полностью список слов этой области и провести их подробную классификацию. Поэтому мы вынуждены ограничиться лишь наиболее показательными примерами².

Эта область совокупности также представлена в основном **нарицательной нейтральной общеупотребительной лексикой**. Отдельные исключения находим лишь среди слов с частотностью 2 (два слова с частотностью 3).

1. Словообразовательные неологизмы.

1) Морфолого-синтаксические образования.

Лексикализация грамматического слова. «До» 2 (*К при-меру, дверь — граница меж мирами: меж миром «до» и ми-*² Понятно, что классификация в данном случае является свободной и одни и те же элементы по различным признакам могут находиться в ней в разных рубриках.

ром «после» двери... 1, Что в «ДО» располагается отвесно, «ЗА» дверью может быть — горизонтально 1).

2. Слова, маркированные стилистически и по сфере употребления.

1) **Книжные слова.**

Поэтизмы. *Пилигрим* 3.

2) **Слова разговорно-просторечного характера.**

А) Негрубые. *Папа* 3, *бабулька, мишка, мужик, оконце, штучка* 2. В составе фразеологизма. *Точь (точь в точь)* 2.

Б) Грубые. *Дурак* 2.

3) **Областные слова.** *Катанки* 2.

4. Заимствованные слова.

1) **Экзотизмы.** *Ланч, унты, вендетта* 2.

6. Имена собственные.

1) **Личные имена и фамилии.** *Мураками, Сашка, Марк Юний/Марк-Юний* 2.

2) **Географические наименования.** *Коктебель, Нью-Йорк, Москва, Питер* 2.

3) **Другие.** *Телец, Лета* 2.

Всего 22 слова (46 употреблений): два слова с частотностью 3 (*пилигрим, папа*), 20 слов с частотностью 2 (*бабулька, вендетта, дурак, катанки, ланч, мишка, мужик, оконце, точь (точь в точь), штучка, унты; Коктебель, Лета, Марк Юний/Марк-Юний, Москва, Мураками, Нью-Йорк, Питер, Сашка, Телец*). То есть 3,57% от слов этой области и 2,92% от употреблений этой области; соответственно 0,79% и 1,05% от **всех** слов и употреблений.

III. Условную периферию совокупности образуют слова с частотностью 1 — 2097 слов (75,11%), представленных 2097 употреблениями (47,72%).

Именно в этой области помимо нейтральных общеупотребительных слов находится большинство слов, так или иначе маркированных. Приведем некоторые примеры.

1. Словообразовательные неологизмы.

1) Сложные слова.

А) Сложносоставные. *Болеро-равель, гипсо-псовый, го-да-этажи, женщина-подсказка, жизнь-лужа, насмешка-смерть, салки-крылья, тьма-кровь.*

Б) Слитные. *Звуколов, звукопряд, приторнотомный, стихозвон.*

2) Аффиксальные образования.

А) Префиксальные (префиксоидные). *Нижеземельский.*

Б) Суффиксальные. *Монетина, писателевый, Пиноче-тыч, цирцейн.*

В) Префиксально-аффиксальные. *Заспанный, по-архимедски, сверхприлежно.*

Г) Безаффиксные (нулевая аффикация). *Снить.*

3) Лексико-синтаксические образования.

С суффиксацией. *Непосредстванность* (из «не по средствам»).

4) Морфолого-синтаксические образования.

А) Лексикализация грамматических слов и морфем. «По-сле» (*К примеру, дверь — граница меж мирами: меж миром «до» и миром «после» двери...*).

2. Авторская обработка фразеологизмов.

1) Синтаксические преобразования.

Изменение порядка слов. *В карьер да с места.*

2) **Изменение формы одного из компонентов.** *И денно и ночью* (из: «денно и ночью»).

3. Слова, маркированные стилистически и по сфере употребления.

1) Книжные слова.

А) Поэтизмы. *Горделиво, грёзы, лобзанья, пшит, твердь, тернии.*

Б) Номенклатурные и книжно-терминологические слова. *Децибеллы, дихлофос, квестор, краплак, летаргически, нессер, парсек, фантом.*

2) Разговорно-просторечные слова и фразеологизмы.

А) Негрубые. *Кафешка, копнушка, надклянуть, наказец, остудный, подзатихнуть, простоквашка, расхлябиться, стишочек, чиркнутый.*

Фразеологизм. *Пьяный в стельку.*

Б) Грубые. *Гад, кретин, морда, обрыднуть, сортир, стерва.*

3) **Народнопоэтические слова и словосочетания.** *Давным-давно, дева, жил-был, ладушки, любый, Маша-растержаша.*

4) **Жаргонные слова.** «*Дух*» ('душман' — афганский моджахед), «*Съехать*» ('сойти (с ума)'). Ср. «съехать с катушек».

4. Устаревшие слова и формы слов.

1) **Слова.** *Присный.*

2) **Формы слов.** *Павший, завявший, человеце.*

5. Заимствованные слова.

1) **Недавно заимствованные** (частично освоенные, слова-агнотимы). *Милленум, тур* ('поездка'), *харизма.*

2) **Экзотизмы.** *Лозанья, нецке, хамсин.*

3) Варваризмы.

А) Нетранслитерированные. *Goes, i-love-yo, pictre-in-pic-tre, what-a-pleasre, wireless* (не включены в общий список).

Б) Транслитерированные. *Киллер, лейба, мачо, экспозит.*

6. Имена собственные.

1) **Личные имена.** *Август-мальчишка, Азраил, Болек, Кальпурния, Лёлик, Сашулька.*

2) **Географические наименования.** *Московия-царица.*

3) **Другие.** *Российская «Имперья», «Сербского», «Склифосовского».*

4) **Авторские имена собственные** (слова, выделенные автором заглавной буквой). *Дождь, Поэт, Слово, Страна, Строка.*

Особо отметим отдельные ошибочные написания: *бесоница, истинный, кочарыжка, Марк-Юний, невовремя, некошенный, палитурный, точь в точь, приторнотомный, нецке, децибеллы.*

ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ УПОТРЕБЛЕНИЯ

Рассматривая художественное использование слова, необходимо иметь в виду, что главным здесь является не употребление каких-то необычных (новых, индивидуальных, редких и т. п.) слов, а необычное использование «обычных» (нейтральных, общеупотребительных и т. п.) слов, необычное (индивидуально-авторское) сближение в этих словах чувств, образов, понятий и т. д. В то же время исследователями художественной речи постоянно подчеркивается мысль о том, что всё индивидуальное, авторское *всегда создается на основе общего, на основе национального языка определенной эпохи, который, таким образом, сам, так или иначе, отражается в этом индивидуальном.* В частности, рассматривая основные принципы Словаря автобиографической трилогии М. Горького, Б. А. Ларин писал: «...Мы задумали и осуществляем словарь, от начала до конца отражающий особое преломление традиций русского литературного языка в творчестве М. Горького, поэтому до некоторой степени противопоставленный общим словарям русского языка... Индивидуально-авторское в этом словаре выступает всегда на фоне общего в той мере, в какой языковое мастерство писателя поднималось над уровнем общего литературного языка своей эпохи или, в некоторых случаях, как бы уходило в глубины, под „среднюю линию“ литературных норм»³. ***Таким образом, в художественном тексте (в поэтиче-***

³ Ларин Б. А. Основные принципы Словаря автобиографической трилогии М. Горького // Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя: избр. статьи. Л.: Худож. лит., 1974. С. 226–227.

ском — особенно!) слово практически всегда выступает в диалектическом единстве общего и индивидуального.

Как известно, основным средством лексической образности являются тропы, позволяющие создавать авторские семантические неологизмы. И именно умением находить в этих неологизмах наиболее оптимальное соотношение общего и индивидуального, уместностью, целесообразностью, удачностью, правильностью и т. д. их использования *в каждом конкретном случае* во многом определяется мера поэтической одаренности автора, мера его таланта (хотя, конечно, и не только этим).

Рассмотрим особенности употребления полнозначных слов на примере первого (хронологически) из отобранных нами стихотворений — «Под мостом» Надежды Жандр⁴.

Под мостом

Под мостом это гулкое пенье
и готически, сводами вод
изгибаются лиги кореньев
в перфорации каменных нот.

И стальными текут обручами,
упираясь отвесами век,
и ласкают слепыми волками
синевы быстротечный разбег,

и в цепях, мимолётно целуя,
замирают, прижавшись к щеке,
губы ветра. И — ржавая сбруя
на речном мускулистом виске.

⁴ Позднее это стихотворение было удалено автором с «Рифмы» и сейчас находится на сайте «Стихи.ру» (URL: <http://www.stihi.ru/2009/02/13/4689>).

Всего в этом небольшом стихотворении употреблено 37 полнозначных слов. Из них в общей выборке одно слово имеет частотность 10, одно — 4, четыре — 3, шесть — 2 и двадцать пять — 1.

Только три слова здесь (*готически* 1, *лига* 1, *перфорация* 1) относятся к книжной лексике. Остальные слова — нейтральная общеупотребительная лексика. *Ветер* 10, *ласкать* 4, *губы* 3, *гулкий* 3, *слепой* 3, *целовать* 3, *висок* 2, *воды* 2, *разбег* 2, *свод* 2, *течь* (глагол) 2, *цепь* 2, *быстротечный* 1, *веко* 1, *волк* 1, *готически* 1, *замирать* 1, *изгибаться* 1, *каменный* 1, *коренья* 1, *лига* 1, *мимолётно* 1, *мост* 1, *мускулистый* 1, *ноты* 1, *обруч* 1, *отвес* 1, *пенья* 1, *перфорация* 1, *прижаться* 1, *речной* 1, *ржавый* 1, *сбруя* 1, *синева* 1, *стальной* 1, *упираться* 1, *щека* 1. Однако употребление практически каждого полнозначного слова в поэтическом тексте свидетельствует, как уже отмечалось выше, о его тех или иных семантических преобразованиях, и прежде всего — об особых «обертонках смысла» (Б. А. Ларин), «приращениях смысла» (В. В. Виноградов), т. е. о наличии смысловых оттенков того или иного характера.

В рамках настоящей работы мы можем остановиться на лексико-стилистическом анализе слов лишь первой строфы.

Рассматриваемое произведение явно сюрреалистическое. Сюрреализм же, как хорошо известно, — «направление в искусстве 20 в., провозгласившее источником искусства сферу подсознания (инстинкты, сновидения, галлюцинации), а его методом — разрыв логических связей, заменённых свободными ассоциациями... главной чертой сюрреализма стала парадоксальная алогичность сочетания предметов и явлений, которым виртуозно придаётся видимая предметно-пластическая достоверность»⁵.

⁵ *Большой* Российский энциклопедический словарь. М.: Бол. рос. энцикл., 2003. — См. также сайт «Все слова». URL: <http://www.vseslova.ru/index.php?dictionary=bes&word=surrealism>.

Понятно, что понимание сюрреалистических произведений каждым читателем весьма субъективно и принципиально никогда не может быть однозначным.

Название «*Под мостом*». Согласно пояснению самого автора, всё стихотворение, построено на взаимоотношениях сознательного и подсознательного, а *под мостом* — это пространство между ними. В тексте же стихотворения это предположно-именное сочетание посредством достаточно широкого круга ассоциаций связывается в нашем сознании также с такими, например, явлениями, как: бытие (в наиболее общем смысле) в ограниченном пространстве, под чем-то нависшим, между твердью и водью и т. п., бродяжничество, бездомность и т. д.

Мост. Прежде всего, конечно, это собственно *мост* в прямом значении слова. Кроме того, *мост* сам по себе может также напоминать волну («свод вод»).

Пенье. Используемое значение, точнее, оттенок одного из значений — «издавать протяжные звуки (о различного рода предметах)»⁶. Здесь это *пение* ветра (см. далее *губы ветра*), шире — ветра-судьбы и т. п. В то же время это пение, можно сказать, по особой, самой природой созданной музыкальной записи, своеобразной партитуре (*лиги корней, каменные ноты*).

Гулкий. Прилагательное *гулкий* имеет два значения: 1. «Громкий, далеко слышный, не сразу смолкающий». 2. «Усиливающий звуки, имеющий сильный резонанс» (*пение под мостом*). В данном случае (*гулкое пенье*) мы, несомненно, имеем дело с совмещением этих двух значений в одном употреблении слова.

⁶ Все определения значений даются по: *Словарь русского языка*: в 4 т. / РАН, Ин-т лингв. исслед.; под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стереотип. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999.

Готически. Наречие от прилагательного *готический* — «построенный, выполненный в стиле готики». Употреблённое в предложении в функции обстоятельства образа действия, оно может рассматриваться в качестве *основания* сравнения: *готически, сводами вод изгибаются лиги кореньев*, т. е. изгибаются, отражаясь в воде, такими (похожими на), как в готических сооружениях.

Свод. В прямом смысле — «криволинейное перекрытие, соединяющее стены, опоры какого-либо сооружения». Авторское употребление (*сводами вод*), по нашему мнению, допускает два толкования: 1. Перенос наименования: *свод моста* — *его отражение в воде*. 2. Перенос наименования: *готические (стрельчатые) своды* — *волнистая поверхность воды* (отражаясь в которой *изгибаются лиги кореньев*). Здесь, скорее всего, также можно усматривать совмещение двух значений (отражение в воде свода моста и волнистая поверхность воды) в одном употреблении. Возможна еще и ассоциация с бликами воды, отражающимися на каменной поверхности сводов и придающими им некую «текучесть». При этом своды опор становятся как бы частью воды — ее отвердевшим порождением.

Воды. Основное значение вещественного существительного *вода* — «прозрачная, бесцветная жидкость, образующая ручьи, реки, озера, моря и представляющая собой химическое соединение водорода с кислородом». Формы мн. числа его имеют особое значение — «водная масса реки, озера, моря». Авторским является употребление этой формы в составе отмеченного выше сравнения.

Изгибаться. Значение глаголов несовершенного вида определяется путем отсылки к значениям соответствующего глагола совершенного вида *изогнуться* — «стать изогнутым, непрямым, согнуться, приняв вид дуги». В составе сравнения оно обозначает изгибы *лиг кореньев в перфора-*

ции каменных нот в водном отражении. В форме несовершенного вида глагол *изгибаться* создает ощущение непрерывности процесса — не раз и навсегда созданной формы, но живого постоянного взаимодействия корней с отверстиями.

Лига. В стихотворении употребляется омоним *líga*² — «музыкальный знак в виде дуги над нотами, указывающий, что их надо исполнять связно, без перерыва». В словосочетании *лига корнейев* можно усмотреть перенос значения на основе сходства формы: *лиги* — *изгибы (кореньев)*.

Кроме того, здесь вполне допустимы еще и ассоциации на основе паронимии: *лиги корнейев* — *лики корнейев*.

Коренья. Существительное *корень/корни/коренья* многозначно. Наибольший интерес для нас представляет значение «подземная часть растения, посредством которой оно укрепляется в почве и получает из земли воду с растворенными в ней минеральными веществами». В словосочетании *лиги корнейев в перфорации каменных нот* архаическая форма мн. числа *коренья*, сохраняя основное значение, наполняется весьма существенными, на наш взгляд, дополнительными смысловыми оттенками. Это в одно и то же время партитура, по которой поёт *ветер-судьба*, и инструмент, с помощью которого осуществляется это пение. Кроме того, *коренья* в данном стихотворении — это еще истоки и взаимосвязи явлений. Отметим также «вторичную ассоциацию» — *коренья* как часть кулинарного или «ведьминского» процесса, ингредиент некой кухни. *Коренья* в этом случае способствуют еще большему расширению объема восприятия.

Перфорация. Основное значение — «отверстия на перфокарте или перфоленте, местоположения которых соответствуют закодированной на этой карточке информации»⁷.

⁷ Большой Российский энциклопедический словарь.

В метафорическом значении — дырочки нот, проделанных корнями в каменных сводах моста, а также — лаз, проход между мирами (сознательного и подсознательного).

Каменный. Относительное прилагательное от существительного *камень* — «всякая твердая, нековкая горная порода в виде сплошной массы или отдельных кусков». В словосочетании *каменные ноты* является эпитетом. Метафорически *каменный* — нерушимый, застывший и т. п. Учитывая общий смысл стихотворения (взаимоотношения сознательного и подсознательного), можно соотнести значение этого слова еще и с «информацией, записанной способом высечения символов на камне», что вызывает дополнительную ассоциацию с египетскими иероглифами, каменными скрижалями и т. п.

Нота. «Условный графический знак какого-либо музыкального звука». Как уже отмечалось, здесь это ноты, написанные самой природой, пробитые корнями в каменных сводах моста и т. п.

Б. А. Ларин писал: «Как ритмическое членение есть очевидная и общепризнанная основа знаковой стороны лирики, так кратность, осложненность — существенный признак ее семантической стороны. Двусмысленность и многозначность, нетерпимые и избегаемые в практической разговорной речи, эстетически утилизируются, выискиваются поэтами. Метафора именно как двозначность (одновременное представление двух значений) необходима в лирической речи. Но это только простейшее, легче всего наблюдаемое явление поэтической семантики. Лирика в большинстве случаев дает не просто двойные, а многогранные (кратные) смысловые эффекты». И затем добавлял, что слово «в лирике имеет кроме интеллектуально-сообщительной функции еще и внушительную (суггестивную), эстетическую, эмотивную и волевую. Простор

смыслового осложнения (семантическая кратность)... гораздо в большей степени характеризует и отличает лирическую речь, чем стиховность и другие фонетические признаки»⁸. Всё это, несомненно, относится и к рассмотренным нами словоупотреблениям.

* * *

В 1973 г., рассматривая проблемы развития русской литературы X–XVII вв., Д. С. Лихачев провел разграничение между «первичными» и «вторичными» стилями, т. е. между стилями «созданными» и стилями «преобразованными»⁹. «Преобразованные (вторичные)» стили всегда приходят на смену «созданным» (первичным) стилям. Сама же «вторичность» «создает некоторый отрыв стиля от строгих идеологических систем, возможность для вторичного стиля обслуживать прямо противоположные идеологии — прогрессивные и реакционные, она связана с появлением иррационализма, ростом декоративных элементов, отчасти дроблением стиля — появлением в нем различных разновидностей»¹⁰.

Несколько ранее И. П. Еремин в работах, посвященных русской литературе XVII–XVIII вв., отмечал следующие особенности лексики русского «барокко» (одного их вторичных стилей, по Лихачеву) того времени.

⁸ Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи: семант. этюды // Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя: избр. статьи. Л.: Худож. лит., 1974. С. 66, 80–81.

⁹ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков: эпохи и стили. Л.: Наука, 1973.

¹⁰ Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. Т. 1. Л.: Худож. лит., 1987. С. 221–214. С. 221, 214.

1) Аллегоризм, порождающий целый поток «метафор особого типа — логизированных, обнажающих иносказательный подтекст: *море мира, грехов бездна, мрежа смерти* и т. п. Из числа этих метафор свою типично „барочную“ природу в особенности наглядно демонстрируют основанные на отдельных аналогиях, на совмещении несовместимого: *суша воздержания, гвоздь целомудрия, ветер прелести мира, кривое злобы, распутие...*».

2) Словотворчество, изобретение новых «сложных и многосложных слов: *мудроделие, путетворение, благокрасотство, многомерство...* и т. п. Создание новых эпитетов (часто декоративного назначения): *светлозрящий, мрачноочный, очнотечный, сердцевеселящий, душеживительный...* и т. п.»¹¹.

Исследованный материал показывает, что лексика, использованная в рассматриваемых произведениях, обладает целым рядом признаков, характерных для лексики вторичных стилей.

В то же время анализ отобранных произведений гипотетически позволяет говорить о «разностилье» современной поэзии, об одновременном существовании стихотворных произведений разных стилей. Никакого нового *большого* стиля, нового художественно-творческого метода (классицизм, романтизм, реализм... постмодернизм) в настоящее время, на наш взгляд, не создано и не создается. Во всей массе современных поэтических произведений можно отыскать немало замечательных, ярко индивидуальных стихотворений, немало новых, неожиданных образов, новых тем и т. д. Однако ничего *кардинально* нового совре-

¹¹ Еремин И. П. 1) Поэтический стиль Симеона Полоцкого // Труды Отд-ла др.-рус. лит. / АН СССР. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. С. 125–153; 2) Русская литература и ее язык на рубеже XVII–XVIII веков // Начальный этап формирования русского национального языка. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1961. С. 12–21.

менная поэзия в этот вид словесного творчества не вносит. Практически все основополагающие принципы создания поэтических произведений, используемые современными авторами, были разработаны значительно раньше — примерно в начале (в первой трети) прошлого века. Сказанное позволяет говорить о «вторичности» современной поэзии в целом. Но этот вопрос требует специального изучения и отдельного обсуждения.

Впервые опубликовано: *Мартинovich Г. А.* Наблюдения над лексикой поэтического сайта // Родная словесность в школе и вузе: межвуз. сб. науч. тр. Вып. 4. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2009. С. 80–88.

О русской ментальности современной поэзии

В современной русской лингвистике принято различать «менталитет» и «ментальность», явления, несомненно, взаимосвязанные, но и различные в одно и то же время. Если не останавливаться на подробностях, то можно сказать, что «менталитет» ближе к **мировоззрению**, т. е. к тем или иным философским взглядам, тогда как «ментальность» ближе к **миросозерцанию**, т. е. к обыденному, повседневному бытовому, наивному и т. п. сознанию.

Большое внимание изучению русской ментальности уделил профессор СПбГУ В. В. Колесов, который дал два ее определения.

Более раннее. Ментальность — это «миросозерцание в категориях и формах родного языка, в процессе познания соединяющее интеллектуальные, духовные и волевые качества национального характера в типичных его проявлениях»¹.

Более позднее. «Национальный способ выражения и восприятия мира, общества и человека в формах и категориях родного языка, способность истолковывать явления как их

¹ Колесов В. В. Язык и ментальность. СПб.: Петерб. востоковедение, 2004. С. 15. — В дальнейшем мы будем ориентироваться на разработку проблемы ментальности В. В. Колесовым.

сущности и соответственно этому действовать в определенной обстановке — это и есть **ментальность**»².

Во втором определении акцент переносится от мирозерцательного характера ментальности к ее деятельностному характеру.

Однако в любом случае есть все основания говорить, с одной стороны, о том, что ментальность («дух народа», бытовое сознание, языковая картина мира и т. п.³) в значительной мере (хотя, конечно, и не единственно) формируется под влиянием того или иного национального языка, с другой — о том, что сама ментальность также в значительной степени проявляется в языке народа, в его речи, и прежде всего — в обыденной речи и словесных художественных произведениях. С особой же силой — в поэзии. В настоящем исследовании речь пойдет о проявлении русской ментальности и «духа русского народа» в современной русской поэзии⁴.

Стихотворные произведения, как хорошо известно, бывают разные. Умелых версификаций (даже очень высокого

² Колесов В. В. Русская ментальность в языке и тексте. СПб.: Петерб. востоковедение, 2007. С. 13.

³ Еще в 30-х годах XIX в. Вильгельм фон Гумбольдт писал: «Духовное своеобразие и строение языка народа пребывают в столь тесном слиянии друг с другом, что коль скоро существует одно, то из этого обязательно должно вытекать другое. В самом деле, умственная деятельность и язык допускают и вызывают к жизни только такие формы, которые удовлетворяют их запросам. Язык есть как бы внешнее проявление духа народов; язык народа есть его дух, и дух народа есть его язык, и трудно представить себе что-либо более тождественное» (Гумбольдт, Вильгельм фон. О различии строения языков и его влияние на человечество // Гумбольдт, Вильгельм фон. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984 С. 68).

⁴ В 1834 г. Н. В. Гоголь писал о А. С. Пушкине: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа... В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла» (Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); гл. ред. Н. Л. Мещеряков. Т. 8. Статьи. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 50–51).

уровня) мы имеем предостаточно. «Версификаций», пропитанных истинной Поэзией (врожденным особым (собственно поэтическим, ср., например, с музыкальным и др.) чувством бытия, особым отношением к действительности, особым переживанием ее и т. п., не подлежащим рациональному определению) значительно меньше. Но вот произведений, в которых т а л а н т л и в о воплощается еще и истинный дух русского языка и народа, можно найти не так уж много: истинное искусство всегда элитарно. Но это произведения высшего класса, и именно они составляют «золотой фонд» русской поэзии.

Достаточно показательным в этом отношении, по нашему мнению, может быть рассмотрение проявления «духа языка» в произведениях разных поэтов-современников. Для решения данной задачи были выбраны два цикла стихотворений на одну тему («осень») известных и весьма авторитетных поэтов — Олега Горшкова и Михаила Гофайзена.

Олег Горшков — «Так осень возвращается». Этот цикл впоследствии был разделен автором на два отдельных произведения:

«Так осень возвращается», 3 августа 2009 г. (URL: http://rifma.ru/rifma.php?curr_node=10&post=422084);

«Словарь тишины», 15 ноября 2009 г. (URL: http://rifma.ru/rifma.php?curr_node=10&post=423536).

Михаил Гофайзен — «Осенние мозаики», 14 августа 2007 г. (URL: http://rifma.ru/rifma.php?curr_node=10&post=406714).

Олег Горшков

Словарь тишины

Обученье осенним, чужим до поры языкам,
что казались бессвязней любой тарабарщины темной,
начинаешь с азов, и доверившись их знатокам —
облетающим скверам, всё слушаешь, как неумно

словарем тишины шелестит безымянный лингвист,
утверждая, что жизнь с этой поздней внезапной науки
начинается сызнова, падает яблоком в руки
и горит на ладони, как ветром оброненный лист.
Вот тогда и не сможешь с неясной тоской совладать —
домовитая тьма завладеет дуплом и скворешней,
и почувствуешь блажь проговаривать осень неспешно,
принимать всё, как есть, повторяя усердно слова,
что почти нараспев местечковым бубнит мудрецом
растрепавшийся вяз, и ветвистая повесть всё длится,
всё лукавит, что был сам себе посторонним лицом,
чьи немые стихи тоже сплошь посторонние лица...

Так осень возвращается

Так осень возвращается, разъяв
тебя и всё, что есть в тебе живого,
на стебли рыжевато-серых трав
со всем их муравьиным и сверчковым,
редующим насельничеством, на
тенета паутинные в чердачно-
чуланной тьме, связавшей времена
в забвенье (там, бессмертной молью трачен,
пылится бог покинутых вещей),
на пузырьки шипучки аспириновой,
на шелест листьев, дух горячих щей,
на каждый малый выдох ветра в спину
бегущей жизни... Скверам скоро тлеть
непостижимо праздно и беспечно,
и всё, что существует на земле,
вновь обретет телесность человечью,
и будешь ты рассеян — не в одном,
во всех своих двенадцати коленях,
став хлебом причащенья и вином —

как существо и сущность, часть вселенной
и целое её, — в какой бы там
ты ни был образован воздух, запах...
И ветер, размешав осенний хлам,
вновь сотворит сполна тебя из праха.

Михаил Гофайзен

Осенние мозаики

1

я люблю и сильнее и больней
этот вкус этот свет до износа
когда с проса раскосый борей
обрывает последние росы

запах елей и тленья елей
еле-еле у самого края
пелену бесноватых полей
алкоголем лесным насыщает

из запоя змея-колея
под колёсами выйдет на трассе
где трясётся шалаш бытия
от страстей человеческой расы

где юля да посулы суля
от меня ускользнёт без сомненья
смертоносная птица-земля
вероломно сменив оперенье

2

звук проскользнул сквозь закрытые ставни
слышится дождь-шелкопряд шелестит

будто бы кровь обращается в камни
будто псалмы напевает давид

слух обострѐн хоть отсутствует зренье
слышится будто бессменный консерж
следствий с причинами путает звенья
с сонным бессмертьем играя в шеш-беш

не мотыльки ли слетелись на площадь
голубь ли сбился без света с пути
флюгер-пичужка спасенье на ощупь
ищет стараясь с ума не сойти

слышится шаг или шарф терпсихоры
в жёлтой чернильнице желчный зоил
ищет слова о душе и декоре
что свою службу душе отслужил

3

будет эхо моё не моё
по осенней скитаться делянке
оставляя жильё и жнивьё
саламандрам багряной беглянки

«со стола» не подняться «за стол»
где вращаются пагубы оси
диск луны ни один дискобол
до разбитых судеб не добросит

отзвенел восклицательный знак
то ли точка внизу то ли пуля
то ли бьётся сквозь рёбра маяк
кораблям что во мгле затонули

это время ползком да тишком —
плоть от плоти затихшей морзянки —
расплатилось по полной с песком
за рождение в запаянной склянке.

В книге «Язык и ментальность» В. В. Колесов приводит основные признаки русской ментальности в языке и философской модели русской ментальности⁵. В данном случае отметим лишь два из них, наиболее, как нам представляется, характерные для рассматриваемых поэтических произведений.

«В центре русской грамматики находится не имя, выражающее устойчивое понятие, а глагол, обозначающий в высказывании действие и в предикате выражающий то новое, что несет в себе мысль. Именно с глагольных основ снимаются отвлеченные значения новых слов и создаются новые имена типа *мышление* или *действие*...»⁶.

«Качество воспринимается как основная категория в характеристике вещного мира; качество, а не количество привлекает законченностью и разнообразием радужных форм; через п р и з н а к выявляется каждое новое качество, привлекающие внимание своей неповторимостью; отвлеченные имена также образуются с помощью адъективных основ...»⁷

К этому можно добавить, что наиболее ярко национальный дух языка проявляется в лексике и идиоматике (в широком смысле), во внутренней форме слов и мотивированных фразеологизмах, в их своеобразных коннотациях разного рода, особенностях употребления и т. д.⁸

⁵ Колесов В. В. Язык и ментальность. С. 24–39.

⁶ Там же. С. 25.

⁷ Там же. С. 26.

⁸ Рассмотрению этих и смежных проблем В. В. Колесовым посвящена специальная монография. См.: Колесов В. В. Философия русского слова. СПб.: Юна, 2002.

В связи со сказанным основное внимание в нашем исследовании будет уделено изучению лексического материала — знаменательных полнозначных слов.

Количество лексем и их употреблений в стихотворениях двух авторов приблизительно равны: у О. Горшкова 136–148, у М. Гофайзена 145–153. Примечательно, что совпадающими в их стихотворениях оказались только 4 лексемы: *время, запах, осенний, слово*.

Соотношение лексем и их употреблений разных частей речи у Горшкова⁹ показано в табл. 1.

Таблица 1

Части речи	<i>n</i>	%	<i>N</i>	%
Существительные	59	43	67	45
Прилагательные и причастия	34	25	36	24
Глаголы и деепричастия	28	21	29	20
Наречия	15	11	16	11
Категория состояния	0	0	0	0
Всего	136	100	148	100

Соотношение лексем и их употреблений разных частей речи у Гофайзена показано в табл. 2.

Таблица 2

Части речи	<i>n</i>	%	<i>N</i>	%
Существительные	86	59	91	59
Прилагательные и причастия	19	13	19	12
Глаголы и деепричастия	32	22	35	23
Наречия	8	6	8	5
Категория состояния	0	0	0	0
Всего	145	100	153	100

⁹ Символом *n* обозначено количество лексем, *N* — количество употреблений лексем в разных формах. Приложения (*дождь-шелкопряд, птица-земля* и т. п.) подсчитывались как самостоятельные лексемы.

Из данных табл. 1 и 2 видно, что процентное содержание глаголов и их употреблений у обоих поэтов примерно одинаковое: у Горшкова $n = 21\%$, $N = 20\%$, у Гофайзена $n = 22\%$, $N = 23\%$. Процентное содержание существительных и их употреблений у М. Гофайзена заметно выше: у Горшкова $n = 43\%$, $N = 45\%$, у Гофайзена $n = 59\%$, $N = 59\%$. Процентное же содержание прилагательных и наречий заметно выше у О. Горшкова: прилагательных у Горшкова $n = 25\%$, $N = 24\%$, у Гофайзена $n = 13\%$, $N = 12\%$; наречий у Горшкова $n = 11\%$, $N = 11\%$, у Гофайзена $n = 6\%$, $N = 5\%$.

Коэффициент разнообразия ($K_p = n/N$) полнозначной лексики у Горшкова – 0,91, у Гофайзена – 0,95.

Весьма незначительное различие K_p обусловлено несколько большим количеством повторяющихся наименований у О. Горшкова.

У Горшкова: *ветер* 3, *вновь*, *есть* ('имеется'), *жизнь*, *лист*, *лицо*, *осенний*, *осень*, *посторонний*, *сквер*, *тьма* 2.

У Гофайзена: *слышаться* 3, *душа*, *ель*, *искать*, *плоть*, *свет* ('освещение'), *стол* 2.

Исходя из положения о том, что «в центре русской грамматики находится не имя, выражающее устойчивое понятие, а глагол...», представляется целесообразным проследить, какие и как употребляются глаголы у того и другого поэта.

Глаголы у О. Горшкова ($n = 28$, $N = 29$): *возвращаться* 3, *есть* ('имеется'), *начинаться* 2, *бубнить*, *гореть*, *длиться*, *довериться*, *завладеть*, *лукавить*, *обрести*, *падать*, *повторять*, *почувствовать*, *принимать*, *проговаривать*, *пылиться*, *размешать*, *разъять*, *слушать*, *смочь*, *совладать*, *сотворить*, *стать*, *существовать*, *тлеть*, *утверждать*, *шелестеть* 1. Из них в форме деепричастия (выражающего дополнительную предикативность) пять слов: *повторяя*, *размешав*, *разъяв*, *став*, *утверждая* 1.

Отглагольные отвлеченные существительные. *Жизнь 2, блажь, забвенье, запах, обученье, шелест 1*. Восемь разных существительных. Из них *жизнь* встречается два раза. Всего 7 употреблений.

Глаголы у М. Гофайзена ($n = 32, N = 35$): *слышаться 3, искать 2, биться, вращаться, выйти, добросить, затонуть, играть, любить, напевать, насыщать, обращаться, обрываться, оставлять, отзвенеть, отслужить, отсутствовать, подняться, проскользнуть, путать, расплатиться, сбиться, скитаться, слетелись, сменить, сойти, стараться, сулить, трястись, ускользнуть, шелестеть, юлить 1*. Из них в форме деепричастия шесть слов: *играя, оставляя, сменив, стараясь, суля, юля 1*.

Отглагольные отвлеченные существительные. *Запой, звук, зренье, износ, (на) оцупь, пагуба, посулы, рожденье, служба, спасенье, тленье 1*. Десять разных существительных, употребленных по одному разу. Одно из них (*оцупь*) употребляется только в наречном словосочетании *на оцупь*.

Показательным у О. Горшкова является употребление форм 2-го лица, ед. числа, несовершенного вида, настоящего-будущего времени в обобщенном значении: *обученье начинаешь с азов, всё слушаешь, не сможешь с неясной тоской совладать, почувствуешь блажь; будешь ты рассеян...* Используются эти формы исключительно для обозначения действий лирического героя. И этот факт, по нашему мнению весьма примечателен. Он свидетельствует об отражении в стихотворениях Горшкова извечной соборности (противопоставляемой, обычно, западному индивидуализму) русского народа, когда не мыслили, размышляли и т. п. поодиночке, а *всем миром* «думы думали»¹⁰. Так и лириче-

¹⁰ «Особое место занимает в русском сознании категория „соборность“. Это органически внутреннее единение людей на основе свободно осознанного качественного отношения („любви“) по общности духа. Поскольку ум эгоцентри-

ский герой Горшкова свою осеннюю думу думает *вместе с автором и читателями*.

Всего — 6 глаголов.

Остальные глагольные формы употребляются для обозначения действий других субъектов: (*обученье языкам*) что казались бессвязней (*тарабарщины*); шелестит лингвист; жизнь начинается... падает... горит; (*принимать всё*) как [*оно] есть; тьма завладеет; бубнит вяз; повесть длится... лукавит; осень возвращается; (*всё*) что есть (*живого*); пылится бог; (*всё*) что существует (*на земле*); всё... обретет (*телесность*); ветер... сотворит (*тебя*).

Всего — 13 предикативных групп, т. е. 13 суждений.

Отметим также: 1) инфинитив в функции несогласованного определения — *блажь проговаривать, принимать* (*почувствуешь блажь проговаривать осень неспешно, принимать всё*); 2) *быть* в функции отвлеченной связки — *что был посторонним лицом* (*повесть... лукавит, что [*ты] был сам себе посторонним лицом*).

Лирический герой М. Гофайзена — это исключительно Я: Я люблю, что поддерживается также и косвенным дополнением *меня*: *от меня ускользнёт птица-земля*. Этот взгляд на описываемые явления со стороны Я лирического героя ясно прослеживается во всем триптихе, даже если это Я формально не выражается и описываемые явления имеют общий (философский) смысл.

чен, а душа соборна, постольку именно душа объединяет, а не разъединяет, и делает всех участников действия равноправными... История русских слов максимально полно отражает представление о соборности в противопоставлении к личной отчужденности: *думать, веселиться, дивиться*, а также *срам, беда* и проч. отражают соборное действие, тогда как соответствующие им слова *мыслить, радоваться, чудиться, стыд, горе* и проч. выражают индивидуальное... Соборность — вовсе не „сборность элементов“, а именно та целостность, которая и определяет все особенности русского менталитета» (*Колесов В. В. Жизнь происходит от слова... СПб.: Златоуст, 1999. С. 135–136*).

Остальные глагольные формы здесь также употребляются для обозначения действий других субъектов: борей обрывает; запах насыщает; змея-колея выйдет; трясётся шалаш бытия; ускользнёт птица-земля; звук проскользнул; дождь-шелкопряд шелестит; кровь обращается (в камни); напевает Давид; отсутствует зренья; консьерж путает; мотыльки слетелись; голубь сбился (с пути); флюгер-пичужка ищет; слышится шаг или шарф (Терпихоры); зоил ищет; [зоил] что отслужил; будет эхо скитаться; вращаются оси (пагубы); дискобол (не) добросит; отзвенел восклицательный знак; бьётся маяк; (кораблям) что затонули; время расплатилось.

Всего — 24 предикативные группы, т. е. 24 суждения.

Здесь отметим безличные употребления глаголов: слышится 2, «со стола» не подняться «за стол». А также устойчивого глагольного словосочетания с ума (не) сойти в составе деепричастного оборота: флюгер-пичужка ищет, стараясь с ума не сойти.

Вторым признаком русской ментальности у В. В. Колесова, отмеченным нами, является то, что «качество воспринимается как основная категория в характеристике вещного мира». «Признаки, выявляющие качества», в поэтических произведениях выражаются главным образом с помощью эпитетов (в самом широком смысле). Остановимся на их рассмотрении.

Эпитеты у О. Горшкова.

А) Эпитеты, выраженные прилагательными и причастиями в функции согласованного определения: осенние, чужие языки; тарабарщина темная; облетающие скверы; безымянный лингвист; поздняя внезапная наука; оброненный лист; неясная тоска; домовитая тьма; растрепавшийся вяз; ветвистая повесть, постороннее лицо; немые стихи; посторонние лица; рыжевато-серые тра-

вы; муравьиное и сверчковое, редящее население; тента паутины; чердачно-чуланная тьма; тьма, связанная (времена); бессмертная моль; покинутые вещи; шипучка аспириновая; горячие щипы; малый выдох ветра; бегущая жизнь; телесность человечья; все свои двенадцать колен; осенний хлам.

Всего — 31 эпитет.

Б) Эпитеты, выраженные наречиями в функции обстоятельства: *неуемно шелестит; начинается сызнова; проговаривать неспешно; почти нараспев бубнит; [ветер] сотворит сполна (тебя из праха); [скверам] скоро тлеть непостижимо праздно и беспечно; [всё, что существует на земле], вновь обретет (телесность человечью); повторя усердно (слова); немые стихи тоже [*есть] сплошь сторонние лица.*

Всего — 13 эпитетов.

В) Эпитет — прилагательное в составе сказуемого: [языки] казались *бессвязней; что есть в тебе живого; будешь ты рассеян.*

Всего — 3 эпитета.

Г) Эпитет — имя существительное: *словарь тишины; шелест листьев; хлеб причащенья; выдох ветра.*

Всего — 4 эпитета.

Д) Эпитет — инфинитив: *блажь проговаривать, принимать.*

Всего — 2 эпитета.

В целом — 53 эпитета.

Эпитеты у М. Гофайзена.

А) Эпитеты, выраженные прилагательными и причастиями в функции согласованного определения: *раскосый борей; последние росы; бесноватые поля; алкоголь лесной; человеческая раса; смертоносная птица-земля; закрытые ставни; бесменный консерж; сонное бессмертье;*

жёлтая чернильница; *желчный* зоил; *осенняя* делянка; *багряная* беглянка; *разбитые* судьбы; *запаянная* склянка; *пугает* звенья с *сонным* бессмертьем.

Всего — 16 эпитетов.

Б) Эпитеты, выраженные наречиями в функции обстоятельства: *люблю и сильней и больней*; *вероломно* сменив оперенье; *еле-еле* насыщает; *то ли точка* [*видится] *внизу то ли пуля*; [время] *ползком да тишком* расплатилось *по полной*.

Всего — 8 эпитетов.

В) Эпитет — имя существительное: *тленья* елей; *пагубы* оси; *змея-коля*; *птица-земля*; *дождь-шелкопряд*; *флюгер-пичужка*.

Всего — 5 эпитетов.

В целом — 29 эпитетов.

Таким образом, наблюдается значительное преобладание эпитетов в стихотворениях Горшкова (53 к 21) и значительное преобладание суждений в стихотворениях Гофайзена (24 к 13). Следовательно, в данном случае основу стихотворений Горшкова составят текст-описание (**бытийность**), Гофайзена — текст-повествование (**событийность**).

Относительное преобладание эпитетов в текстах О. Горшкова свидетельствует о тенденции к живописанию, к наглядности, картинности, конкретности и т. п. создаваемых образов. Относительное преобладание существительных-понятий и суждений в текстах М. Гофайзена выявляет тенденцию к созданию логических, умственных, рассудочных и т. п. образов.

Выше уже говорилось, что наиболее ярко национальный дух языка проявляется в лексике и идиоматике, во внутренней форме слов и мотивированных фразеологизмах, в их своеобразных коннотациях разного рода, особенностях

употребления и т. д. Всё это часто является причиной значительных сложностей, возникающих при переводе слов и идиом русского языка (особенно их конкретных употреблений) на другие языки в **надлежащем** качестве. Несомненно, можно перевести собственно понятийный смысл того или иного слова (словоупотребления). Но национальный дух языка принципиально передать невозможно.

Два небольших примера.

1. В нашей стране, когда вывешивают портреты преступников, пишут: *Разыскивается* или *Розыск*. Внутренняя форма этих слов (мотивировка, деривационный признак) вполне очевидна: (-иск/-ищ'-) *искать* — *разыскать* — *разыскивать* — *розыск*. Словом, преступника у нас именно *ищут*.

В Англии и США в аналогичных случаях пишут: *Wanted*. Буквально «хотимый, желаемый, требуемый» и т. п. В данном случае признак наименования *want* (хотеть, желать, нуждаться), т. е. преступника *хотят, желают, требуют*.

2. Особенно заметные сложности возникают при переводе на другие (даже родственные) языки эмоционально-оценочные синонимы нейтральных слов, так как они почти всегда обладают ярким национальным колоритом. Так, перевод нейтрального глагола *хотеть* (*Я хотел позвонить ей*) никаких трудностей не вызывает: *I wished, I wanted (to call her)*. Перевод нейтрального безличного глагола *хотеться* (*мне хотелось позвонить ей*) на английский язык уже возможен только личными формами: *I wished, I wanted, I would like (to call her)* и т. п. Перевод разговорного эмоционально-оценочного синонима *подмывать* (*меня подмывало позвонить ей*) возможен либо с помощью тех же личных форм, либо с помощью аналитических нейтральных конструкций типа: *I felt (had) an urge (to call her), I could hardly keep myself from (calling her)* и т. п. В англий-

ском языке также возможно употребление в определенных случаях и определенных конструкциях эмоционально-оценочных слов: I was tempted (to call her) — буквально «Я был искушаем, соблазняем (позвонить ей)», «Меня искушало позвонить ей»; I had an itch (to call her) — буквально «Я имел зуд (‘нестерпимое стремление’) позвонить ей», «У меня был зуд позвонить ей». I itched (to call her) — буквально «Я „зудился“ позвонить ей», «Меня „зудило“ (‘надоительно, докучливо тянуло’) позвонить ей». Однако в этих употреблениях проявятся собственно англо-саксонская ментальность, что обусловлено собственной, отличной от русской (‘мытьё’), внутренней формой переносных значений глаголов to tempt (‘искушение’, ‘соблазн’) и существительного itch (‘зуд’).

Наиболее близким глаголу *подмывать* в польском (родственном русскому) языке, скорее всего, будет глагол *kusić* — ‘искушать’ (*меня подмывало... — mi kusiło...*). Однако русский и польский глаголы также значительно различаются своей внутренней формой: русский — ‘мытьё’, польский — ‘искушение’, т. е. также выражают разные (русскую и польскую) ментальности.

Естественно полагать, что и с к о н н а я русская ментальность будет проявляться, прежде всего, в и с к о н н о й русской лексике¹¹.

Остановимся подробнее на рассмотрении лексики стихотворений с этой точки зрения.

¹¹ В дальнейшем значения слов и их лингвистические характеристики даются по: *Словарь русского языка*: в 4 т. / РАН, Ин-т лингв. исслед.; под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стереотип. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999 (МАС). — Этимологические сведения даются по: 1) *Словарь русского языка*; 2) *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 1–4. М.: Прогресс, 1964–1973 (Фасмер); 3) *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь русского языка: в 2 т. М.: Рус. яз., 1994; 4) *Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В.* Краткий этимологический словарь русского языка. М.: Просвещение, 1971.

В стихотворениях О. Горшкова

1. Исконная лексика.

1) Нейтральные слова исконного происхождения: *ветер* 3, *вновь, есть* ('иметься') 2, *жизнь, лист, лицо, осенний, осень, посторонний, тьма* 2, *безымянный, беспечно, бессвязный, бес- смертный, бог, ветвистый, внезапный, возвращаться, воз- дух, времена, вселенная, выдох, вяз, гореть, горячий, дли- ться, домовитый, дуло, живой/живое, забвение, запах, земля, знаток, колено, ладонь, лукавить, малый, местечковый, му- равьиный, нараспев, наука, начинать, начинаться, немой, неясный, обучение, падать, паутинный, повесть, поздний, пора, почти* (нареч.), *почувствовать, праздно, принимать, проговаривать, пузырьрёк, пылиться, рука, рыжевато-серый, скоро, словарь, слово, слушать, смочь, совладать, сотво- рить, сплошь, spolна, стебель, стихи, существо, сущность, телесность, темный, тишина, тлеть, тогда, тоска, трава, тьма, усердно, хлам, хлеб, целое, часть, человеческий, чужой, щи, яблоко, язык* 1. Всего — 102 словоупотребления.

2) Формы деепричастий нейтральных исходных глаго- лов: *доверившись, утверждая, повторяя, став, размешав* 1. Всего — 5 словоупотреблений.

3) Формы причастий нейтральных исходных глаголов: *бегущий, облетающий, образованный, оброненный, покину- тый, рассеянный, растрепавшийся, редеющий, связавший*. 1. Всего — 9 словоупотреблений.

4) Словообразовательный неологизм от исконной осно- вы: *насельничество* 1. Всего — 1 словоупотребление.

5) Книжные слова исконного происхождения: *обретать* 1. Всего — 1 словоупотребление.

6) Разговорные слова исконного происхождения: *неуем- но, сызнова, тарабарщина* (собственно русское) 1. Всего — 3 словоупотребления.

7) Просторечные слова исконного происхождения: дух (в значении 'запах, аромат'), *тенёта* 1. Всего — 2 словоупотребления.

8) Устаревшие слова и формы слов исконного происхождения: *мудрец, разъяв* (разг.) 1. Всего — 2 словоупотребления.

9) Звукоподражательные слова исконного происхождения: *сверчковый, шелест, шелестеть, шипучка* (от звукоподражательного глагола *шипеть*) 1. Всего — 4 словоупотребления.

10) Фонетическое написание исконного по происхождению слова: *скворешня* 1. Всего — 1 словоупотребление.

11) Слова, заимствованные из церковнославянского:

А) Нейтральные: *вещь* («ср. ст.-слав. вѣштъ» (Фасм.)), *существовать* («ср. ст.-слав. съ, сѣшти» (Фасм.)) 1.

Б) Церковные: *причащение* 1.

В) Фонетические варианты: *блажь* («цслав. заимств., вместо исконнорусск. *бологъ» (Фасм.)), *завладеть* («ср. исконнорусск. володѣть «владеть» (Фасм.)), *прах* («заимств. из цслав., вместо исконнорусск. Порох» (Фасм.)) 1. Всего — 6 словоупотреблений.

13) Фразеологические словосочетания исконного происхождения¹²:

А) Экспрессивные: *с азов* 1.

Б) Устаревшие: *траченный молью* 1. Всего — 3 словоупотребления (условно).

В целом — 139 словоупотреблений, т. е. 93,92%.

II. **Лексика, заимствованная из других языков.**

Сквер 2, аспириновый (словообразовательный неологизм), *вино, лингвист, спина, стихи, чердачно-чуланый*

¹² Характеристика фразеологизмов дается по: 1) *Словарь русского языка*; 2) Фёдоров А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка. 3-е изд. испр. М.: Астрель, АСТ, 2008.

(словообразовательный неологизм) 1. Всего — 9 словоупотреблений, т. е. 6,08%.

ИТОГО — 148 словоупотреблений (100%).

В стихотворениях Гофайзена

I. Исконная лексика.

1) Нейтральные слова исконного происхождения:

слышаться 3, *душа, ель, искать, свет, стол* 2, *багряный, беглянка, бессменный, бессмертье, биться, больно, вероломно, вкус, внизу, восклицательный, вращаться, выйти, голубь, делянка, добросить, дождь, еле-еле, жёлтый, желчный, жильё, жнивье, запах, запой, затонуть, звено, звук, земля, змея, знак, зренье, камень, колесо, колея, край, кровь, лесной, луна, любить, маяк, мгла, мотылёк, напевать, насыщать, обращаться, обрывать, оперенье, осенний, ось, отзвенеть, отслужить, отсутствовать, пелена, песок, площадь, подняться, поле, ползком, последний, причина, проскользнуть, просо, псалом, птица, путать, путь, раскосый, расплатиться, ребро, рождение, роса, сбиться, сильно, следствие, слететься, слово, служба, слух, смертоносный, сонный, спасенье, ставень/ставня, страсть, судьба, тленье, точка, трястись, ускользнуть, человеческий, чернильница, шаг, шелкопряд, эхо* 1. Всего — 105 словоупотреблений.

2) Формы деепричастий нейтральных исходных глаголов: *играя, оставляя, сменив, стараясь, суля, юля* 1. Всего — 6 словоупотреблений.

3) Формы причастий нейтральных исходных глаголов: *закрытый, запаянный, затихший, обострённый, разбитый* 1. Всего — 5 словоупотреблений.

4) Книжные слова исконного происхождения: *бытие* («1. Филос. «3. Трад.-поэт. и высок.»), *пагуба* (устар. и высок.) 1. Всего — 2 словоупотребления.

5) Разговорные слова исконного происхождения: *бесноватый, морзянка, пичужка, скитаться, склянка* 1. Всего — 5 словоупотреблений.

6) Просторечные слова исконного происхождения: *посул, тишком*, 1. Всего — 2 словоупотребления.

7) Звукоподражательные слова исконного происхождения: *шелестеть*. Всего — 1 словоупотребление.

8) Слова, заимствованные из церковнославянского.

Фонетические варианты: *время* — («заимств. из цслав. вместо *веремья» (Фасм.)) 1. Всего — 1 словоупотребление.

9) Фразеологические словосочетания исконного происхождения:

А) Нейтральные глагольные: *с ума (не) сойти* 1.

Б) Нейтральные наречные: *до износа, плоть от плоти, по полной, на ощупь* 1.

В) Нейтральные в значении вводного слова: *без сомнения* 1. Всего — 8 словоупотреблений (условно).

В целом — 135 словоупотреблений, то есть 88,23%.

II. Лексика, заимствованные из других языков.

Алкоголь, Борей, Давид, декор, диск, дискбол, зоил, консьерж, корабль, пуля, раса, саламандра, Терпсихора, трасса, флюгер, шалаш, шарф, шеш-беш. Всего — 18 словоупотреблений, т. е. 11,77%.

ИТОГО — 153 словоупотребления (100%).

Таким образом, у О. Горшкова всего 148 употреблений (100%), из которых 139 употреблений (93,92%) исконной лексики и 9 употреблений (6,08%) лексики, заимствованной из других языков. У М. Гофайзена всего 153 употребления (100%), из которых 135 употреблений (88,23%) исконной лексики и 18 употреблений (11,77%) лексики, заимствованной из других языков. Хорошо видно, что процент употребления лексики, заимствованной из других языков, у Гофайзена практически в два раза больше, чем у Горшкова.

Заимствованная лексика является **неотъемлемой частью лексической системы современного русского языка**, участвуя, таким образом, в формировании современной русской ментальности, ее, можно сказать, трансплантированной области. Сама заимствованная лексика, как хорошо известно, неоднородна. Поэтому помимо количественных показателей необходимы также ее дополнительные характеристики, и прежде всего характеристика по источнику заимствования и степени освоенности русским языком.

Практически все заимствованные слова, отмеченные в стихотворениях О. Горшкова, пришли в русский язык достаточно давно, прочно в нем закрепились и в значительной мере русифицировались.

Четыре существительных в современном русском языке являются нейтральными: *вино*, *сквер*, *спина*, *стих*. Одно существительное имеет книжный характер: *лингвист*. Два прилагательных являются авторскими неологизмами, образованными на основе заимствованных слов: *аспиринный* — словообразовательный неологизм (параллельное образование с *аспириновый*) от существительного *аспирин* — «[нем. Aspirin]» (МАС); *чердачно-чуланный* — авторское составное прилагательное, образованное из двух нейтральных прилагательных *чердачный* и *чуланный*, которые, в свою очередь, восходят к соответствующим заимствованным существительным: *чердак* — «заимств. из тур., крым.-тат. *çardak* „балкон“, караим. *çardak* „верхняя комната“» (Фасмер); *чулан* — «вероятно, в знач. „перегородка“ заимств. из тюрк.» (Фасмер).

Большая часть заимствованных слов, отмеченных в стихотворениях М. Гофайзена, также пришла в русский язык достаточно давно и в значительной мере русифицировалась.

Одиннадцать существительных в современном русском языке являются нейтральными: *пуля, алкоголь, трасса, флюгер, раса, шарф, шалаш, саламандра, диск, дискобол, корабль*. Одно существительное является профессионализмом: *декор*. Одно существительное — экзотизм: *консьерж*. Одно — варваризм: *шеш-беш* (название игры в нарды в Израиле, являющееся жаргонизмом в русском языке)¹³. Три существительных являются именами собственными: *Борей, Терпсихора, Давид*. Одно существительное книжного характера является результатом антономасии: *зоил* — «[по имени древнегреческого ритора и критика Зоила, жившего в 4 в. до н. э.]» (МАС).

Таким образом, количество нейтральных заимствованных лексем у Горшкова составляет 92, 50% (5 из 8), у Гофайзена — 61 10% (11 из 18), т. е. заметно меньше (примерно на 31%). Кроме нейтральных у Горшкова отмечена одна книжная лексема (*лингвист*) и два словообразовательных неологизма (*аспиринный* и *чердачно-чуланный*). У Гофайзена одно существительное является профессионализмом (*декор*), одно — варваризмом и/или жаргонизмом (*шеш-беш*), одно — экзотизм (*консьерж*), три — именами собственными (*Борей, Терпсихора, Давид*) и одно — тропом (антономасия — *зоил*).

Показательным являются также некоторые особенности создания художественных образов в исследуемых произведениях¹⁴.

¹³ «ШЕШ-БЕШ (Нарды). Израиль» (URL: <http://www.lovelyplanet.ru/photo/6000>). «Шеш-беш — другое название игры в нарды (тюркск. „шеш-беш“ значит удачную комбинацию цифр на кубиках — „шесть-пять“)» (*Жиганец, Фима*. Изданное. Ростов-н/Д: Феникс, 1999. URL; http://lib.ru/NEWPROZA/SIDOROV_A/fima_izdrannoe.txt).

¹⁴ Художественные особенности стихотворений в полном объеме нами не исследуются. Это другая задача.

Доминантными тропами у Горшкова являются эпитет (см. выше) и олицетворение. Персонифицируются же в рассматриваемых стихотворениях, говорят на своем языке и т. п. привычные, обыденные для русского человека предметы и явления, хотя и художественно переосмысленные. Это *облетающие скверы*, знатоки осенних, чужих языков; *тишина*, словарем которой шелестит безымянный лингвист (т. е. сама осенняя природа), *домовитая тьма* овладевает дуплом и скворешней (жилищем вообще); *растрепавшийся вяз*, местечковый мудрец, почти нараспев бубнящий слова; *осень*, разъявшая тебя и всё, что есть в тебе живого, на множество также обычных предметов и явлений (*стебли рыжевато-серых трав, тенета паутинные, пузырьки шипучки аспириновой, шелест листьев, дух горячих щей, выдох ветра*); сам *ветер*, который вновь сотворит сполна тебя из праха.

Ведущий троп у Гофайзена — метафора. Весьма показательно, что все метафоры в его стихотворениях субстантивные, логизированные, часто многослойные с глубоким книжным подтекстом. Отмечается по крайней мере три типа метафор: генитивные метафоры: *елей тленья, шалаш бытия, пелена полей, саламандры багряной беглянки, диск луны*; изофункциональные им приложения: *птица-земля, змея-коля, дождь-шелкопряд, флюгер-пичужка*; субстантивы-мифологизмы: *Борей, Давид, Терсихора, зоил*. Если добавить сюда еще и просто субстантивы, вроде *алкоголя*, то становится ясно, что весь образный строй стихотворений притянут к субстантивам-понятиям, что лишний раз свидетельствует о приверженности автора к логизированным образам.

Рассмотрим также (в целях сравнения) тропы, соотносящиеся с доминантными тропами в произведениях Горшкова.

1. Олицетворение. Если у Горшкова олицетворение является, можно сказать, образным стержнем стихотворений, то у Гофайзена оно встречается фрагментарно, в виде своеобразных образных вкраплений в повествование. Объектами персонификации в данном случае являются не столь обычные явления, как у Горшкова. Это *змея-коля*, которая на трассе под колесами выходит из запоя; *птица-земля*, ускользающая от лирического героя, *флюгер-пичужка*, ищущий, стараясь с ума не сойти, на ощупь спасенье; эхо, скитающееся по делянке и оставляющее жильё и жнивьё саламандрам багряной беглянки; сама беглянка (т. е. осень); *время*, которое ползком да тишком расплатилось по полной с песком за рождение в запаянной склянке.

2. Эпитет. Выше уже отмечалось значительное преобладание эпитетов в стихотворениях О. Горшкова (53 к 21). Отметим у М. Гофайзена индивидуально-авторские эпитеты-приложения: *змея-коля*, *птица-земля*, *дождь-шелкопряд*, *флюгер-пичужка*.

Отличительной чертой создания художественных образов у Гофайзена является также традиционное для всей русской поэзии обращение к мифологическим и библейским персонажам, а также употребление существительного, восходящего к имени древнегреческого риторика и критика Зоила: *с проса раскосый Борей обрывает последние росы, псалмы напевает Давид, слышится шаг или шарф Терпсихоры; в жёлтой чернильнице желчный зоил ищет слова о душе и декоре*¹⁵.

¹⁵ Ср., однако, замечание А. С. Пушкина: «Читаю отчет какого-нибудь любителя театра — сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Апол... боже мой, да поставь — эта молодая хорошая актриса — и продолжай — будь уверен, что никто не заметит твоих выражений, никто спасибо не скажет. Презренный зоил, коего неуспешная зависть изливает усыпительный свой яд на лавры русского Парнаса, коего утомительная тупость может только сравниться с неутомимой злостью... не короче ли — г-н издатель такого-то журнала» (*Пушкин А. С. О прозе // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 11. М.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 18–19*).

Примечательно в цикле Гофайзена и употребление заимствованного из греческого существительного саламандра — *будет эхо моё не моё / по осенней скитаться делянке / оставляя жильё и жнивьё / саламандром багряной беглянки*. Известно, что уже с древних времен саламандра являлась источником различных поверий и символов, «стала атрибутом персонифицированного Огня»¹⁶. Саламандра — «в средневековых поверьях и магии: дух огня» (МАС). Таким образом, «жильё и жнивьё» (т. е. всё социальное и природное) «отдается на откуп» духу стихии огня средневековых алхимиков.

Отметим также употребления экзотизма *консьерж* и варваризма *шеш-беш* (слышится будто бессменный *консьерж* / следствий с причинами путает звенья / с сонным бессмертьем играя в *шеш-беш*).

Обращают на себя внимание в рассматриваемых стихотворениях и употребления слов и устойчивых словосочетаний с примечательной внутренней формой. Приведем некоторые примеры.

В стихотворениях О. Горшкова.

Лексемы: *домовитый, местечковый, тарабарщина*. И др.

Фразеологизмы: *траченный молью*.

Устойчивые предложно-именные словосочетания наречного характера: *с азов*.

¹⁶ «Саламандра — символ алхимического процесса обжига... Для алхимиков саламандра была духом стихии огня. При таком толковании, подкрепленном рассуждением Аристотеля, которое сохранил для нас Цицерон в первой книге трактата „О природе богов“, становится понятно, почему люди верили в легендарную саламандру... Саламандра стала атрибутом персонифицированного Огня» (*Символы, знаки, эмблемы: энцикл.* / В. Э. Багдасарян, И. Б. Орлов, В. Л. Телицын; под общ. ред. В. Л. Телицына. М.: ЛОКИД-ПРЕСС, 2005).

В стихотворениях М. Гофайзена.

Лексемы: *запой, раскосый, ускользнуть*. И др.

Фразеологизмы: *с ума (не) сойти, плоть от плоти*.

Устойчивые предложно-именные словосочетания наречного характера: *без сомнения, до износа, на ощупь, по полной*.

Ярким национальным колоритом обладают также слова звукоподражательного происхождения.

У Горшкова: *сверчковый, шелест, шелестеть, шипучка*.

У Гофайзена: *шелестеть*.

* * *

Русская ментальность (по определению) выражается в речи каждого носителя русского языка «как родного». Но коль скоро речь каждого человека уникальна, то и выражаемая в ней ментальность уникальна (в рамках соотношения «общее — индивидуальное»). Сказанное, вне всякого сомнения, относится и к рассмотренному нами материалу. Стихотворения каждого поэта являются носителями **русской ментальности**, но по-разному в них воплощенной, можно сказать, в разных ее проекциях. В стихотворениях О. Горшкова это, прежде всего, исконная, домовитая (если не домостроевская), патриархальная, провинциально-местечковая и т. п. ментальность. В стихотворениях М. Гофайзена ментальность, можно сказать, более «модернистская», существенную роль в которой играют трансплантированные элементы. Здесь, конечно, не содержится оценки. Это всего лишь констатация результатов анализа конкретных произведений. При сравнении других стихотворений результаты анализа вполне могут оказаться отличными от результатов данного исследования. Идеальным в дан-

ном случае, несомненно, можно считать сравнительный анализ всех стихотворений одного поэта со всеми стихотворениями другого.

Впервые опубликовано: *Мартинovich Г. А.* О русской ментальности в современной поэзии // Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве: сб. трудов междунар. науч. конф. Вып. 1 (7). Тверь: Твер. гос. ун-т, 2010. С. 91–108.

Небольшое наблюдение

У А. С. Пушкина в пятой главе «Евгения Онегина» (строфа IV) есть всем хорошо известные стихи:

Татьяна (русская душою,
Сама не зная, почему)
С ее холодною красою
Любила русскую зиму...

Что же говорит (или хотел сказать) Пушкин? Принято считать, что Татьяна, возросшая на французских книжках («по-русски плохо знала») и т. п., всё же была «русская душой», но сама этого не знала.

Но что значит «русская душою, сама не зная, почему»? Татьяна не знала, п о ч е м у (по какой причине и т. п.) о н а русская душой? Сомнительный смысл.

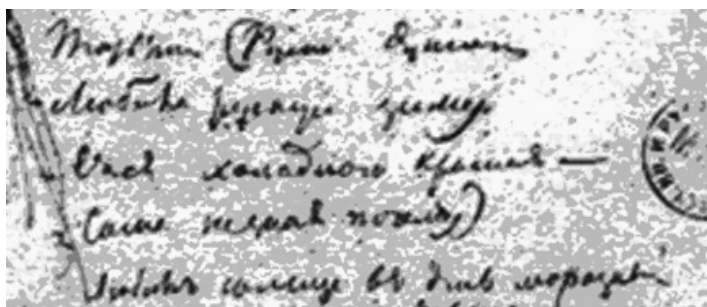
В черновой рукописи Пушкина (1826 г.) находим:

Татьяна (Русская душою,
Любила русскую зиму
С ее холодную красою —
Сама не зная почему)
Любила солнце в день морозный...

Здесь другой смысл: Татьяна, русская душою, любила русскую зиму, сама не зная почему (почему любила).

Если это так, то, по нашему мнению, отмеченные стихи следовало бы оформлять примерно так:

Татьяна (русская душою),
Сама не зная почему,
С ее холодною красою
Любила русскую зиму,
На солнце иней в день морозный,
И сани, и зарю поздней
Сиянье розовых снегов,
И мглу крещенских вечеров.



Но во всех просмотренных мною изданиях встречается только один (отмеченный в начале) вариант написания.

Публикуется впервые.

Содержание

О метре и ритме русского стиха	3
Динамика ритмико-смысловой структуры сонета	
К. Д. Бальмонта «Безрадостность»	29
Не всё то золото...	46
Да, всего одно слово	68
Наблюдения над лексикой поэтического сайта	73
О русской ментальности современной поэзии	89
Небольшое наблюдение	116

Геннадий Ананьевич Мартинович

**Сборник статей по поэтике
и языку поэзии**

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero