



Р. О. ЯКОБСОН

Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице

І. «ЦАРСКОСЕЛЬСКАЯ СТАТУА»

- ¹ Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
- ² Дева печально сидит, праздный держа черепок.
- ³ Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
- ⁴ Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

Малые формы в творчестве Пушкина поражают необыкновенной концентрацией художественных средств. Четверостишие на статую работы П. П. Соколова, сочиненное 1 октября 1830 г., тематически отличается от других надписей Пушкина: здесь девушка над разбитой урной, там юноши, играющие в свайку или в бабки. Из 14 стихотворений, сложенных элегическим дистихом, единственно «Царскосельская статуя» наделена всецело женской фабулой. Глубоко пушкинская символика стертой границы между изваянием и жизнью (ср.: Якобсон, 1937) нигде, кроме названного четверостишия, не включает статуи женской. В «Царскосельской статуе», разделяющей целый ряд выразительных штрихов с другими элегическими дистихами автора, в то же время таится немало ярко индивидуальных особенностей и в звуковой фактуре, и в строе стиха, и в художественном творении словаря и грамматики.

В обоих элегических дистихах «Царскосельской статуи» (ЦС) распределение ударных гласных между шестью иктами каждой строки подчинено чередованию законов. Предварительно напомним: в русском пятифонемном вокалическом треугольнике внутри каждой из двух пар фонем ($U : I = O : E$) гласные различаются на перцептивном уровне по темной и светлой тональности; гласный

А, компактный по складу акустического спектра, яркий в соответственных терминах звукового восприятия, противопоставлен всем прочим гласным, т. е. паре диффузных по складу спектра, перцептивно блеклых фонем *U* и *I*, а также фонемам *O* и *E*, гласным пониженной компактности и пониженной диффузности, в терминах восприятия полуярким и заодно полублеклым.

И в начале, и в конце стиха репертуар ударных фонем сводится к гласным, участвующим в тональном, темно-светлостном противопоставлении. Начальный гласный обоих гекзаметров, темное и диффузное *U*, отличается обеими дифференциальными чертами (*distinctive features*) от начального гласного обоих пентаметров, светлого и пониженно диффузного *E*: ₁*Урну* — ₂*Дева* — ₃*Чудо* — ₄*Дева*.

Примечателен факт, что гласный шестого, конечного, икта неизменно отличается, и притом всего одной дифференциальной чертой, от гласных предшествующего и следующего за ним начального икта. Из двух дифференциальных черт, находящихся себе здесь применение, назовем противопоставление диффузных и пониженно диффузных гласных первичным (*primary opposition*), а тональное противопоставление темных и светлых гласных вторичным (*secondary opposition*). Шестые икты всех стихов неизменно пользуются первичным противопоставлением. Если за конечным иктом следует икт начальный, то первичное противопоставление применяется к расподоблению шестого и дальнейшего начального ударного гласного; если же конечный икт принадлежит последней строке четверостишия, то первичное противопоставление применяется к расподоблению шестого и первого из ее собственных ударных гласных. Во всех остальных случаях, т. е. в первых трех стихах, расподобление первого и шестого ударного гласного каждой строки построено на вторичном противопоставлении.

Члены обоих противопоставлений образуют в цепи стихов регулярную альтернацию направлений. Первичное противопоставление: *I—E* (₁*разби́ла*. — ₂*Дева*), *O—U* (₂*черепо́к*. — ₃*Чудо!*), *I—E* (₃*разби́той*; — ₄*Дева*), *E—I* (₄*Дева* — ₄*сиди́т*). Таким образом, на обоих переходах от гекзаметра к пентаметру конечное диффузное *I* противопоставлено следующему начальному, пониженно диффузному, *E*. Вторичное противопоставление: *U—I* (₁*Урну* — *разби́ла*), *E—O* (₂*Дева* — *черепо́к*), *U—I* (₃*Чудо* — *разби́той*). Таким образом, в обоих гекзаметрах начальное темное *U* противопоставлено конечному светлему *I*. Можно было бы также отметить, что начальное темное *U* противопоставлено конечному светлему *I* всего четверостишия (₁*Урну* — ₄*сиди́т*).

Ударное *I* появляется только под иктами, замыкающими полустишие, и доминирует в этой роли над прочими гласными; в строках последнего дистиха ударным *I* кончается второе полустишие (₃*разб́итой* — ₄*сид́ит*), а в начальном дистихе либо первое (₂*сид́ит*), либо оба полустишия (₁*у́ронив* — *разб́ила*). Характерно, что конечное полустишие второго пентаметра повторяет почти текстуально начальное полустишие первого пентаметра и воспроизводит все его ударные гласные (*E—A—I*): *Д́ева печ́ально сид́ит... — 4...в́ечно печ́альна сид́ит*. Соответственно второй пентаметр замыкает ударным *O* начальное полустишие (*стру́ей*), обратно — первый пентаметр заканчивает ударным *I* начальное, а ударным *O* конечное полустишие (*черепо́к*).

В русском стихе волнообразная регрессивная диссимилиация (ср.: *Якобсон, 1960: 362*) склонна усилить каждый второй икт, начиная обратный счет с предпоследнего икта; соответственно в шестииктовом стихе сильны четные икты. В ЦС оба четных икта, принадлежащих внутренней части стиха, т. е. второй и четвертый, связаны одинаковым — либо пониженно диффузным, либо компактным — гласным: ₁*с водо́й* — *об ут́е́с*, ₂*печ́ально* — *пра́здный*, ₃*не ся́кнет* — *излива́ясь*, ₄*над в́ечно́й* — *в́ечно*, — причем оказываются сопоставлены две разновидности одной и той же грамматической категории: в первой строке существительные женского и мужского рода, в третьей финитная форма и деепричастие, а в обоих пентаметрах имя прилагальное сближено с адъективным наречием.

Вышеотмеченная тесная связь между текстом и особенно вокалическим строем обоих пентаметров встречает дальнейшее выражение в том обстоятельстве, что оба раза принудительное совпадение гласных под вторым и четвертым иктами находит себе одинаковую поддержку в смежном ударном гласном: *2**печ́ально сид́ит*, *пра́здный держ́а черепо́к* — *4**Д́ева, над в́ечно́й стру́ей, в́ечно...*

Любопытно распределение фонемы *A*, самой частой среди ударных гласных ЦС: она представлена в тексте семью примерами. Из восьми внутренних (т. е. неначальных и неконечных) иктов, принадлежащих внутренним (т. е. второй и третьей) строкам стихотворения, шесть приходятся на фонему *A* и по одному на диффузные гласные *U* и *I* при полном отсутствии *O* и *E*. Обратно, из восьми внутренних иктов, принадлежащих внешним (т. е. первой и четвертой) строкам стихотворения, шесть примеров приходятся именно на *O* и *E* (2 *O*, 1 *E* в первой, 2 *E*, 1 *O* во второй строке), и всего по одному на *A* и на *I*. Здесь сказывается

прежде всего отпор против совместного появления гласных компактных с гласными пониженной компактности.

В ЦС нет «замен дактиля хореем», наблюдаемых у Пушкина, согласно выкладкам Б. И. Ярхо (*Ярхо*, 1934: 83), в 60% гекзаметров и в 14% пентаметров, написанных после 1825 г. По месту своего ударения слова под иктом разделяются в ЦС всего на две категории: окситонные (с ударением на конечном слоге) и парокситонные (с ударением на предпоследнем слоге). Каждое из этих слов содержит не менее двух слогов. Моносиллабы и пропарокситоны отсутствуют, тогда как в прочих «анфологических эпиграммах» Пушкина, сложенных элегическими дистихами в том же 1830 г., такие акцентовки обычны: в двустишии «На перевод Илиады» — *умóлкнущий звóк божéственной э́ллинской рéчи, стáрца вели́кого те́нь*; в четверостишии «Отрок» — *студёного мо́ря*; в шестистишии «Труд» — *ми́г вожде́льный, трудо́ многоле́тний, непоня́тная гру́сть, молчали́вого спúтника но́чи*; в восьмистишии «Рифма» — *бессо́нная нймфа, стра́стию к ней, пло́д понесла́, влюблённого бо́га, ме́ж говорли́вых, ми́лую до́чь, ма́тери чу́ткой, па́мяти стро́гой*. Равно не чуждаются ни пропарокситонов, ни моносиллабов позднейшие пушкинские надписи на статуи, например «На статую играющего в бабки» (1836): *юноша; ме́ткую ко́сть; прице́лился... прóчь; врёзь расступи́сь*. Ввиду отсутствия ударных моносиллабов всем падающим на икты словесным ударениям предоставлена независимая фонологическая роль и равная ритмическая сила (ср.: *Яacobson*, 1973); кроме того, в результате исключения пропарокситонов и моносиллабов из ритмического словаря ЦС явление начального ударения ограничивается первым слогом стиха в гекзаметрах и первым слогом обоих полустиший в пентаметрах, т. е. в общей сложности шестью примерами на протяжении всего стихотворного текста.

К шести примерам принудительно конечного ударения, падающего на последний слог первого полустишия во всех четырех строках и на последний слог второго полустишия в обоих пентаметрах, ЦС прибавляет всего три окситонных слова, все три в первом дистихе (₁*с водóй — об утёс,* ₂*держá*) и ни одного во втором. Оба внутренних икта полустиший, т. е. второй и пятый икты стиха, неизменно падают во втором дистихе на середину трехсложных словесных единиц («амфибрахийев»): *зне сáкнет... из у́рны,* ₄*над вéчной... печáльна*. В первом же дистихе такие «амфибрахийи» представлены всего одним примером (₂*Де́ва печáльно сиди́т*). Закономерный, принудительный словораздел, развер-

стывающий безударные слоги между первым и вторым иктами во всех строках обоих дистихов, находит себе последовательное распространительное применение в тексте финального дистиха, отделяющего тем же способом второй икт от третьего и пятый от обоих окрестных иктов, тогда как начальный дистих, вводя окситонные слова, трижды отступает от такого рода симметрических сечений.

Текст ЦС, слагающийся из 24 полноударных слов, насчитывает всего 16 лексически отдельных единиц. Слово $_{1,2,4} \text{дева}$, сперва служившее подлежащим начального гекзаметра, вслед за тем поочередно открывает оба пентаметра, сочетаясь в обеих строках с одним и тем же сказуемым $_{2,4} \text{сидит}$. Фигуры, построенные на морфологических вариациях одного и того же корня, связывают оба гекзаметра ($_{1} \text{урну с водой... разбила} - _{3} \text{вода... из урны разбитой}$), затем оба пентаметра ($_{2} \text{дева печально сидит} - _{4} \text{дева... печальна сидит}$) и заодно оба полустихия заключительного пентаметра ($_{4} \text{над вечной струей, вечно печальна}$). С каждой строкой число лексически новых слов убывает: 6 в первой, 5 во второй, 3 в третьей и 2 в четвертой ($_{4} \text{вечной струей}$).

Каждая строка содержит по одному «двусказуемому» предложению, деепричастному в первых трех стихах, адъективному в четвертом (ср.: *Шахматов*, 1941: § 265 и сл.). Полное отсутствие союзов в ЦС придает еще большую осязательность параллелизму синтаксического состава строк. Предложения конечного дистиха отделены от начального восклицательным $_{3} \text{Чудо!}$ Каждое предложение разнится от трех остальных порядком своих основных членов — подлежащего (П) и сказуемых (С), главного (С¹) и побочного (С²) — и их распределением между полустихиями: $_{1} \text{С}^2/\text{ПС}^1 - _{2} \text{ПС}^1/\text{С}^2 - _{3} \text{С}^1\text{П}/\text{С}^2 - _{4} \text{П}/\text{С}^2\text{С}^1$.

Каждое последующее предложение отличается от предыдущего одной-единственной перестановкой в порядке названных членов предложения, а именно: второй стих от первого — конечным положением побочного сказуемого, третий от второго — начальным положением главного сказуемого, а четвертый от третьего — конечным положением главного сказуемого. Второй гекзаметр по сравнению с первым характеризуется полной инверсией, т. е. зеркальной симметрией в порядке всех трех членов. Оба пентаметра отличаются от гекзаметров начальным положением подлежащего в стихе и смежностью обоих сказуемых. Во внешних, т. е. в начальной и в последней, строках четверостишия два из трех членов принадлежат второму, а в обеих внутренних строках — первому полустихию; внешние строки в противополож-

ность внутренним помещают главное сказуемое после побочного.

Урна в винительном уничтожаемого объекта (*Урну... разбила*) открывает гекзаметры ЦС, а затем, в отделительном генитиве, замыкает гекзаметры ЦС. Это имя в значении кувшина для воды непривычно ни пушкинским стихам, ни русскому словопотреблению вообще. Достаточно рассмотреть материал, собранный в «Словаре языка Пушкина» (Виноградов, 1956/61: IV, 727), чтобы бросилась в глаза неразрывная ассоциация этого слова с образом пресеченной жизни. Большей частью оно выступает непосредственно в похоронной обстановке: «Ворами со столбов отвинченные урны, / Могилы склизкие, которы также тут / Зеваючи жильцов к себе на утро ждут, / Такие смутные мне мысли все наводит, / Что злое на меня уныние находит»; «Придешь ли, дева красоты, / Слезу пролить над ранней урной»; «Твоя краса, твои страданья / Исчезли в урне гробовой»; «И, может быть, об участи моей / Она вздохнет над урной гробовою». Но и вне кладбищенского контекста *урна* остается, как, например, в «Египетских ночах», явственно погребальной эмблемой: «И ложе смерти их зовет. / Благословенные жрецами / Теперь из урны роковой / Пред неподвижными гостями / Выходят жребии чредой». Помимо «праздных урн» публичного кладбища, тем же эпитетом, сочетающим семантику порожного и бесцельного, оказываются одарены и пиршественные сосуды в стихах Кривцову (1817), размышляющих над «гроба близким новосельем»: «Смертный миг нам будет светел, / И подруги шалунов / Соберут их легкий пепел / В урны праздные пиров». В круг символики вековечных утрат входит также «праздный черепок» разбитого кувшина, намеренно переименованного в урну.

Трехфонемный корень с начальным темным *U* в сопровождении двух смежных сонорных *RN* малообычен, явственно экспрессивен и выделен паронимазией *уронив*, а также тройственной аллитерацией начальных гласных: *Урну — уронив — утёс*. Из четырех сонорных (если оставим в стороне различие между их мягкими и твердыми разновидностями) *M* вовсе не встречается в четверостишии, *L* ровно по разу на каждую строку, а *R* и *N*, т. е. сонорные корня *урн-*, выступают неукоснительно пять раз в каждом стихе, причем в первом дистихе преобладает *R* (в обеих строках по 3 *R* и по 2 *N*), а во втором, как бы вторя анаграмматически порядку сочетания *RN*, подсказанному траурным словом дистихов, за счет *R* учащается *N* (2 *R*, 3 *N* в третьей, 1 *R*, 4 *N* в четвертой строке).

Драматическое сообщение о несчастном происшествии, втиснутое в первую строку ЦС, отличается от дальнейшего повествования прошедшим временем перфективных глаголов, между тем как три прочих стиха знают только настоящее время и только несовершенный вид. Только в первой строке нет переходных глаголов, и только эта строка полнится тремя аккузативами в противоположность единственному аккузативу следующей строки и полному отсутствию винительного падежа в финальном дистихе.

Вторая строка — «живая картина» непосредственных последствий состоявшегося злоключения. Категория прошедшего исчезает вместе с видовой категорией завершения. Настоящее время и несовершенный вид до самого конца четверостишия овладевают глаголами. Помимо смены видов и времен, следует отметить существенную разницу в характере лексических значений между глаголами обеих строк. Если в гекзаметре глаголы обозначали перемену, динамику процесса (*уронив... разбила*), то в пентаметре они уступают место глаголам, отображающим статическую неизменность (*сидит... держа*).

Героиней первого дистиха была дева, разбившая лепную урну и в печали застывшая с праздным черепком в руках. В пентаметре цепкая связь образов подчеркнута аллитерацией наречия *печально* с прилагательным *праздный* и искусной параномазией *ПЕЧАль — ЧЕРЕПок*. Это слово, последнее в дистихе, перечит своим темным *О* светлой тональности ударных *И* в клаузуле окрестных стихов и остро контрастирует семантически с *чудом*, предпосланным обоим предложениям второго дистиха, между тем как аллитерация сливает конец и начало смежных дистихов: *черепок. — Чудо!*

Изумленный пушкинской поэтической мифологией чудотворных изваяний, я в свое время сопоставил воспетое поэтом торжество воображенной подвижности над косностью материи с обратным, в свою очередь скульптурным, дивом — вечно недвижимой материей, преодолевающей призрачность эфемерных движений. Поэту почудилось *Чудо!* в том, как, *урну с водой уронив, ...дева, над вечной струей, вечно печальна сидит*. «Внутренний дуализм знака снят: неподвижность статуи воспринимается как неподвижность девы, противоположение знака и предмета исчезает, неподвижность налагается на реальное время и осознается как вечность» (*Якобсон, 1937: 19 [168]*).

В то время как единственное число безраздельно господствует во всем четверостишии, между дистихами есть заметная разница в распределении грамматических родов. Рядом с женским

родом, занимающим доминирующее положение (по четыре имени в каждом дистихе), два образчика мужского рода, фактор и результат разбития урны, ₁*утес* и ₂*праздный черепок*, включены в драматический словарь первого дистиха; во втором же дистихе средним родом выделен вступительный возглас, за которым до конца стихотворения следуют имена одного лишь женского рода.

Второй дистих превращает в изваяние деву вместе с урной, ею разбитой. Капризному ритму первого дистиха, и в особенности первого стиха, приходит на смену неуклонно единообразная разверстка словоразделов на протяжении двух последних строк. В противоположность первой строке с ее тремя аккузативами и двумя переходными глаголами, а также второй строке начального дистиха, удержавшей в своем синтаксически побочном полустиии деепричастие переходного глагола и одно существительное в винительном падеже, второй дистих отменяет переходные глаголы и не знает ни прямых, ни косвенных дополнений; действия теряют направленность; *вода* из предложного дополнения (₁*с водой*) становится во втором гекзаметре самостоятельным подлежащим вместо субъекта *дева*, управлявшего первым гекзаметром, и согласные обоих подлежащих взаимно перемещаются: ₁*дева* — ₃*вода*. Главное сказуемое, замыкавшее первый гекзаметр, переходный глагол ₁*разбила*, превращается в конце второго гекзаметра в отглагольное прилагательное *разбитой*, причем и связь, и контраст обеих метрически сходных строк скреплены параллелизмом двух предлогов, обрамленных приставками: ₁*урнив, ОБ утес... РАЗбила* — ₃*ИЗливаясь ИЗ урны РАЗбитой* (с тремя *Z* в конце предлога и префиксов).

Если в первом дистихе глагольные формы гекзаметра противопоставляли динамическую семантику статическому характеру сказуемых пентаметра, снова то же лексическое соотношение обнаруживается во втором дистихе, с тою лишь разницей, что второй пентаметр, подхватив главное сказуемое первого (₄*сидит*), упраздняет глагольность побочного сказуемого, а именно сменяет деепричастия первых трех строк на предикативное прилагательное (₄*печальна*), бездейственное по самому своему грамматическому значению, а глагольные формы второго гекзаметра в своей собственной семантике соответствуют глаголам первого гекзаметра, т. е. сами по себе они выражают действительно переменный характер процессов (₃*сякнет... изливаясь*), но контекст, и прежде всего отрицательная частица *не*, сводит на нет процесс иссякания и обращает мотив неустанного излияния в дурную, мертвенную бесконечность.

Словесное воплощение зловещей магии ваяния, превратившего разбитую, праздную урну в источник неисчерпаемого, праздного потока, строится Пушкиным на троекратном — в каждой из внутренних строк — повторении ударного А, наиболее вокального среди всех гласных, самого сильного, длительного и выпуклого особенно на несхожем звуковом фоне:

₂ печально... прázдн^ый держá
₃ не сáкнет водá, изливáясь...

Слова по оба конца этой цепи связала строка цветистой реплики Дон Гуана Доне Анне в «Каменном госте», написанном в ту же пору: «Печáли вáшей вóльно изливáться».

Конечным пентаметром завершается скульптурный миф Пушкина. Казалось бы незначительная, к слову сказать, неслышная замена прозвучавшего в первом пентаметре наречия ₂ печально предикативным прилагательным женского рода печальна досказывает метаморфозу девы живой в деву-статую: ₂ Дева печально сидит — ₄ Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит. Обособленное, взятое в запяты, обстоятельство над вечной струей перекликается, во-первых, с синонимическим инструментом начального полустипшия ₁ Урну с водой уронив, где и синтаксически, и фактически вода оставалась подчинена урне. Близость подчеркнута параномастической инверсией: ₁ с водой Уронив — ₄ стРУЕЙ (ÓJUR — RUJÓ). Во-вторых, внутри второго дистиха весть гекзаметра о неиссякающей воде уже подсказывает слова пентаметра о вечности струи, и тесная связь между темами воды и девы, единственных двух, и притом чередующихся, подлежащих в четверостишии, позволяет прочесть в первых стопах последней строки прихотливую параномастическую инверсию: ₄ ДЕВА, НАД ВЕЧНОЙ (D'ÉVA — ADV'É). Наконец, эпитет струи из прилагательного ₄ вечной преобразуется в заключительном полустипшии в наречие ₄ вечно при сказуемом ₄ печальна, ставшем, как раз наоборот, прилагательным из наречия ₂ печально.

Неутолимая печаль по утраченной урне, навеки охватившая недвижимую, окаменелую деву и пришедшая на смену, казалось бы, лишь временному, мимолетному переживанию той же героини «в бытность человеком», причудливо сплетена с фантазматической вечной струи, обреченной без конца и попусту изливаться из разбитого сосуда.

Что осталось в обсуждаемых дистихах от их литературного первоисточника, басни «La laitière et le pot au lait» [«Молочни-

ца и кувшин с молоком»], подсказавшей скульптору Соколову его статую «Молочница», на которую Пушкин ответил своей «анфологической эпиграммой»? В басне Лафонтена молочница Перетта несет в город кувшин с молоком и в мечтах о выручке и последующей цепи хозяйственных операций неосторожно подсакивает от восторга. «Le lait tombe; adieu veau, vache, cochon, couvée; La dame de ces biens, quittant d'un oeil marri Sa fortune ainsi répandue, Va s'excuser à son mari En grand danger d'être battue». [«Молоко падает; прощайте, теленок, корова, свинья, цыплята; хозяйка этих благ, провожая грустным взглядом свое богатство, так неосторожно разлитое, идет извиняться к супругу, сильно рискуя быть им побитой».] Трудно опознать oeil marri злополучной Перетты в вечно печальной деве пушкинских строк. В царскосельском фонтане под названием «Молочница», вторя эротической символике, взлелеянной Ж.-Б. Грезом в его «Criche cassée» [«Разбитом кувшине»], полуобнаженная бронзовая девушка с осколком в руке обаятельно горюет на утесе пьедестала, а у ее ног из расколотого кувшина бежит струя прозрачной ключевой воды (см.: *Петров*, 1969: 88 и альбомные страницы 66, 67). Утес, печально сидящая дева, черепок, неиссякаемая струя воды из разбитого сосуда переняты у скульптора пушкинскими стихами, но все эти аксессуары испытали при пересадке глубокую метаморфозу в своей мотивировке и особенно в сюжетном осмыслении самых основ ваюния и парковой архитектуры.

Это было в том самом месяце, когда автор сжег десятую главу «Онегина» и закончил «Домик в Коломне», где в одной из невошедших в печатный текст строф поэт коснулся гекзаметра: «о, с ним я не шучу: Он мне невмочь». Надпись на царскосельскую статую была сложена Пушкиным 1 октября 1830 г. в селе Болдине, далеко и от Царского Села, и от Москвы, где невеста ждала поэта. Днем раньше, 30 сентября, он писал ей: «Наша свадьба точно бежит от меня; и эта чума с ее карантинами — не отвратительнейшая ли это насмешка, какую только могла придумать судьба?» В следующем к ней же письме от 11 октября он сетует на болдинское заключение и сравнивает Болдино с «окруженным утесами островом». Вспомним роковой утес первого стиха ЦС. В начале ноября засевший все в том же Болдине, Пушкин уведомляет свою поверенную, Прасковью Александровну Осипову: «В вопросе счастья я атеист; я не верю в него...»

II. «НЕТ, Я...»

- 1 Нет, я не дорожу мятежным наслаждением,
 2 Восторгом чувственным, безумством, исступленьем,
 3 Стенаньем, криками вакханки молодой,
 4 Когда, вивясь в моих объятиях змией,
 5 Порывом пылких ласк и язвою лобзаний
 6 Она торопит миг последних содроганий!

 7 О, как милее ты, смиренница моя!
 8 О, как мучительно тобою счастлив я,
 9 Когда, склоняясь на долгие моления,
 10 Ты предаешься мне нежна без упоенья,
 11 Стыдливо-холодна, восторгу моему
 12 Едва отвечаешь, не внемлешь ничему
 13 И оживляешься потом все боле, боле
 14 И делишь наконец мой пламень поневоле!

Все стихотворение слагается из двух восклицательных фраз, отделенных пробельной строкой и отталкивающихся друг от друга тематической антитезой и глубоким несходством в грамматическом составе. У каждой из двух частей своя героиня: она и ты. ⁶Она замыкает начальную фразу; ^{7, 10}Ты — грамматический субъект следующей конечной фразы, начиная с ее первого стиха. Она выступает под прозвищем *«вакханки молодой»*, оброненным в качестве приименного генитива, подчиненного шестерке творительных форм, управляемых в свою очередь отрицательным сказуемым ¹не дорожу. За «сердечным» — согласно пушкинскому определению — подлежащим *ты* непосредственно следует приложение или, вернее, обращение: ⁷ты, *смиренница моя!* «Вакханка» первой фразы и «смиренница» второй — единственно личные из двадцати имен всего текста. Каждое из этих двух обозначений со своим постпозитивным определением — *вакханки молодой* и ⁷смиренница моя — симметрично занимает вторую половину первого в данной фразе мужского стиха.

Подстрочный перевод всего стихотворения, например, у Henri Troyat (*Troyat*, 1946: II, 228), предположим, *éclairé avec exactitude les rapports physiques de Pouchkine et de sa femme* [«с точностью передает интимную связь Пушкина со своей женой»] (?), но в то же время убедительно показывает и во французской, и еще нагляднее в английской версии (с. 448), что отнюдь не в самой протокольной регистрации двух противоположных эротических переживаний таится захватывающее искусство речей о ней и к тебе. Единичные стертые тропы, два-три слова в трафаретно переносном значении — ⁴вивясь змией, ⁵язвою лобзаний, ¹⁴мой пламень — не возмещают недостатка метафорики. Между

тем в русском подлиннике эти семь двустипий развивают необычную художественную силу прежде всего грамматическими средствами, виртуозно использованными.

Действенность мастерства требует строгого отбора пущенных в ход словесных категорий. Так, например, репертуар получивших доступ в стихи глагольных разрядов ограничен несовершенным видом, настоящим временем и единственным числом. Имена существительные неодушевленные чуждаются пространственных, предметных слов; исключений нет: переносное значение обеспредмечивает слова, как «язва» или «пламень». В обеих фразах выразительность притяжательных местоимений повышается их неуклонной принадлежностью к одному лишь говорящему лицу: ₄*в моих объятиях*, ₁₁*восторгу моему*, ₁₄*мой пламень*. Подлежащими ни в той ни в другой фразе не могут быть имена, а одни только личные местоимения: _{1,8}*я*, _{7,10}*ты*, ₆*она*.

В основе обеих фраз с внеположным восклицанием — отрицательным в приступе к первой фразе, ₁*Нет*, экспрессивно-утвердительным в приступе ко второй, _{7,8}*О* (ср.: *Виноградов*, 1947: 752) — лежат контуры явственного параллелизма:

- | | |
|---|---|
| ₁ <i>Нет, я не дорожу...</i> | _{7,8} <i>О, как... ₈тобою счастлив я,</i> |
| <i>наслажденьем,</i> | |
| ₄ <i>Когда, вьась в моих</i> | ₉ <i>Когда, склоняясь на долгие</i> |
| <i>объятиях...</i> | <i>моленья,</i> |
| ₆ <i>Она торопит миг последних</i> | ₁₄ <i>И делишь наконец мой</i> |
| <i>сдроганий!</i> | <i>пламень поневоле!</i> |

Единственное, помимо местоимений и союзов, слово, подхваченное второю фразой из первой, создает семантический параллелизм с одинаковой отрицательной частицей и с обменом ролей между партнерами: ₁*не дорожу...* ₂*восторгом...* ₃*вакханки* — ₁₁*восторгу моему* ₁₂*Едва ответствуешь, не внемлешь...*

За главным предложением — с единственным в каждой из двух фраз номинативом _{1,8}*я* — в обоих случаях одинаково следует придаточное предложение с начальным _{3,9}*когда* и с возвратным деепричастием (₄*вьась* — ₉*склоняясь*), единственную в пределах фразы неличною формой глагола в сопровождении схожих предложных конструкций.

В обеих фразах последнее предложение, посвященное заключительной стадии любовного акта, охватывает конечную строку с единственным во всей фразе примером переходного глагола и прямого дополнения (₆*торопит миг* — ₁₄*делишь... пламень*), причем предыдущая строка того же двустипия замыкается в обоих

случаях тройным ассонансом ударных гласных: *лáск и я́звою лобза́ний* — *потóм всё́ боле́, боле́*. Сродство заключительных двустушии первой и второй фраз сказывается также в появлении соединительного союза *и*, сменяющего бессоюзную связь соположенных имен в начальной фразе, соположенных глаголов в конечной.

Каждая из двух фраз внутренне сплочена. Внутри фразы начальная строка ее четных двустушии ритмически связана с конечной строкой предыдущего, нечетного, двустушия. Обе эти строки отличаются от всех прочих безударностью слога под третьим, т. е. предцезурным, иктом. Ср. пропарокситоны в первом полустушии таких смежных строк, как *чувственным* — *крíками* в первой фразе, *мучительно* — *склоня́ясь* и *ответствуешь* — *оживляешься* во второй, причем во второй фразе за первым и за последним пропарокситонами следует полустушие с ударными слогами под всеми тремя иктами (*тобóю счастлив я́; потóм всё́ боле́, боле́*), между тем как во всех остальных двенадцати строках пятый икт падает на безударный слог.

На фоне схожей канвы еще ярче воспринимаются отличительные особенности обеих фраз. Из двух личных глагольных форм начальной фразы форма первого лица принадлежит вступительному, а форма третьего — заключительному стиху (*не дорожу, торопит*), тогда как в конечной фразе все пять личных форм глагола обозначают второе лицо, начальной фразе неприсущее (*предаешься, отвечаешь, не вмешаешь, оживляешься, делишь*). Если к личным глагольным формам в функции основного сказуемого и к побочному деепричастному сказуемому присоединить знакомые только конечной фразе предикативные прилагательные, из них два в основных сказуемых (*милее, ты, счастлив я*) и два побочных (*предаешься... нежна, холодна, едва отвечаешь*), то обнаружится, что десяти сказуемым конечной фразы начальная фраза противопоставляет всего три сказуемых. Наречия, общим числом одиннадцать, бытуют единственно в конечной фразе и служат атрибутами сказуемых либо непосредственно, либо при посредстве дальнейшего наречия (*как милее, как мучительно... счастлив, стыдливо-холодна, едва отвечаешь, оживляешься потом всё́ боле́, боле́, делишь наконец... поневоле*). Сказуемые совместно с их наречными атрибутами насчитывают, таким образом, двадцать один пример в конечной фразе, а в начальной всего три.

Росту предикации сопутствует вторжение градаций: сравнительная степень прилагательных и наречий на пороге второй

фразы (₇О, как милее ты) и в ее заключительной рифме (₁₃потом всё боле, боле —) налагает на «чувственный восторг» пространственную (₆Она — ₇ты) и временную (₁₃потом — ₁₄наконец) перспективу.

Значительны различия между обеими фразами в употреблении местоимений, а именно двух существительных и одного притяжательного в начальной фразе и соответственно шести и трех, т. е. втрое большего числа, в конечной. Подлежащее я представлено одним примером в каждой из двух фраз: ₁я не дорожу; ₈счастлив я. Но только первой фразе знакомо местоимение она, только второй — местоимение ты и косвенные падежи существительных местоимений (₈тобою, ₁₀мне, ₁₂ничему).

Начальная фраза при меньших размерах втрое богаче, чем конечная, именами существительными (пятнадцать против пяти) и склоняемыми, т. е. атрибутивными, прилагательными (пять против одного), тогда как только конечная фраза располагает несклоняемыми, т. е. предикативными, прилагательными — в общей сложности четыремя. В противоположность начальной фразе с ее девятью именами существительными в прилагательном творительном и четырьмя в приименном родительном падеже имена существительные конечной фразы не знают ни творительного падежа, ни беспредложного генитива. Обратно, дательный падеж существительных имен и местоимений, чуждый начальной фразе, трижды засвидетельствован в конечной фразе при трех глаголах, требующих этого падежа: ₁₀Ты предаешься мне, ₁₁восторгу моему ₁₂Едва ответствуешь, не вземлешь ничему. Все четыре примера приименного генитива выделены отличием в грамматическом числе и роде от смежного управляющего имени, причем тот же принцип расподобления родов и особенно чисел распространяется и на прочие имена существительные той же строки: ₃Стенаньем (ед., ср.), криками (мн., м.) вакханки (ед., ж.); ₅Порывом (ед., м.) пылких ласк (мн., ж.) и язвою (ед., ж.) лобзаний (мн., ср.); ₆миг (ед., м.) последних содроганий (мн., ср.). В этой фразе соотношение между грамматическими числами и «объемными» (квантифицирующими) падежами, т. е. генитивом и локативом (ср.: Якобсон, 1971: 148—153 и 158), допускает еще более обобщенную формулировку. Здесь имя в объемном падеже неизменно отличается числом от смежных имен. Помимо приведенных генитивных примеров, отметим соседство локатива с инструменталом: ₄в моих объятиях (мн., ср.) змией (ед., ж.). Легкий количественный шарж в изображении вакханки последовательно прибегает к контрасту единства и множественности.

Любопытно, что именно вокруг начального набора творительных форм приобретает заметно сгущенный характер звуковая фактура. Таково повторение звонкого шипящего в трех смежных словах первого стиха — ¹*дорожу мятежным наслажденьем*, — в то время как во всем остальном тексте фонема Ююпадает всего два раза (¹⁰*нежна*, ¹³*оживляешься*). Первое двуступище отличается от всех дальнейших скоплением пятнадцати носовых. Ср., в частности, звуковую спайку первого инструментала с прилегающим эпитетом: *мятежным* (Т'ЕЮ.М) *наслажденьем* (Ю'ЕН'.М). Серийность инструментальных дополнений подчеркнута навязчиво повторной группировкой одинаковых согласных: ²*Восторгом* (V.ST) *чувственным* (STV), *безумством* (STV), *исступленьем* (ST), ³*Стенаньем* (ST'). Именно вторичному появлению узлового слова *восторг* в конечной фразе сопутствует рецидив того же звукового окружения: ¹¹*стыдливо* (ST)... *восторгу* (V.ST), ¹²*ответствуешь* (STV). На краю начальной фразы развязка узлового мотива вторит его звукоряду: ²*Восторгом* — ⁶*содроганий* (ST.RG.M — S.DR.G.N'). Слово сочетание ³*криками вакханки* приковывает внимание своими четырьмя К, а деепричастная конструкция ⁴*виясь в моих объятиях змией* — шестикратным появлением фонемы J при отсутствии подобных повторов в других строках. Губной в сочетании со звонким свистящим и прочие броские созвучия сплели этот стих со следующим: ⁴*виясь* [V'IJÁS]... *объятиях* [ABJÁT'IJAX] *змией* [ZM'IJÓJ] — ⁵*пылких* [PÝLK'IX] *ласк* [LÁSK] и *язвою* [IJÁZVAJU] *лобзаний* [LABZÁ].

Не может быть и речи о случайном стечении пятнадцати имен существительных, в том числе девяти приглагольных творительных форм и четырех приименных генитивов, на протяжении шестистрочной фразы, насчитывающей всего три глагольные формы, и явственно преднамерен контраст между этими шестью строками и последующим восьмистишием с его десятком основных и побочных сказуемых и с их одиннадцатью наречными атрибутами. Конечная фраза нарочито противопоставляет полное отсутствие имен в инструментале и беспредложном генитиве их разительному изобилию в первой, притом менее пространной, фразе. С другой стороны, первая фраза не менее четко отличается от второй отсутствием имен в дативе и существительных-местоимений в каких бы то ни было косвенных падежах.

Особенно показательно расхождение обеих фраз в отборе и употреблении падежей. Девяти случаям именного, неизменно приглагольного творительного падежа в начальной фразе конечная фраза отвечает одной-единственной местоименной творит-

тельной формой при предикативном прилагательном: *«тобою счастлив я»*. Ср. пример из «Соборян» Лескова: «Я женою моею счастлив», — цитируемый и комментируемый в «Синтаксисе» Шахматова (*Шахматов*, 1941: § 451). «Значением творительного падежа здесь является выражение завершенности, удовлетворенности пассивного признака, соответствующего прилагательному». В начальной фразе нет ни дательного, выступающего в трех смежных стихах конечной фразы, ни предложных конструкций с винительным (*«склоняясь на долгие моленья»*) и родительным (*«нежна без упоенья»*), связывающих рифмой предпоследнее двустопишие. Отличие конструкций с инструменталом, генитивом и дативом в конечной фразе усугублено зависимостью этих падежных форм от морфологических категорий, несвойственных начальной фразе, т. е. от предикативных прилагательных и второго лица глаголов.

Глубокое несходство в грамматическом профиле обеих фраз находит себе красноречивое подтверждение в морфологически разнородном составе рифм: трем инструменталам и трем генитивам шести имен существительных и прилагательных в рифмах начального шестистопишия рифмовка второй фразы противопоставляет четыре местоименных формы в номинативе и дативе, две предложные конструкции с именами существительными и, наконец, наречия в обеих заключительных строках. Таким образом, первую фразу в прямую противоположность второй характеризует репертуар рифм из склоняемых слов *лексического* характера, непосредственно управляемых или согласуемых.

Сравнительная таблица нескольких особенностей, противопоставляющих обе фразы (I и II), наглядно показывает широту их художественного контраста:

	I	II
Творительный имен существительных и прилагательных	11	—
Косвенные падежи существительных-местоимений	—	3
Родительный приименный	7	—
Местный	1	—
Дательный	—	4
Беспредложные атрибутивные прилагательные	5	—
Предикативные прилагательные	—	4
Наречия	—	11
Глаголы первого лица	1	—
— второго лица	—	5
— третьего лица	1	—

Из этой таблицы явствует, что в стихотворении по меньшей мере пятьюдесятью тремя примерами представлены граммати-

ческие разряды слов, находящие себе место всего в одной из двух фраз и отсутствующие в другой.

Дополнения и их согласуемые атрибуты в падежах, лишенных признака направленности, т. е. в инструментале, генитиве и локативе (см.: *Якобсон, 1971: 158*), представлены двадцатью примерами в начальной и всего двумя в конечной фразе (₈*тобою*, ₁₀*без упоенья*), тогда как в «направленных» падежах, т. е. в аккузативе и дативе, они насчитывают восемь примеров в конечной фразе и только один в начальной, а именно в ее последнем стихе (₆*миг*). Приглагольные члены предложения во всех трех «периферийных» падежах строго размежеваны: во второй фразе единственно датив с его признаком направленности (три примера), а в первой — исключительно падежи, лишенные этого признака, т. е. девять инструменталов и один локатив (₄*в моих объятиях*).

Конечная фраза чуждается слов-названий, как свидетельствует перевес шести существительных-местоимений над пятью именами, тогда как начальная фраза при наличии пятнадцати имен уделяет место всего двум существительным-местоимениям. Вышеотмеченному обилию основных и побочных сказуемых и их наречных атрибутов в конечной фразе (21 пример) начальная фраза противопоставляет только три примера (₁*дорожу*, ₆*торопит*, ₄*виясь*). Иными словами, глубоко расхождение между установкой конечной фразы на череду и смену предцицируемых явлений и упорной склонностью начальной фразы к субстантивации и резкому ракурсу всех составных мотивов, превращаемых в ассортимент одновременных подробностей.

К словам Стерна о том, что «живейшее из наших наслаждений кончится содроганием почти болезненным», Пушкин написал: «Несносный наблюдатель! Знал бы про себя; многие того не заметили б». Покойного пушкиноведа Альфреда Людвиговича Бема стихи «Нет, я...» восхищали необычной отвагой. Их смелость, повторяю, таится в превращении всей системы грамматических категорий в язык страстей, в символику любовных состязаний. Поэтика контрастов сопоставляет две фразы и два женских образа, *ее* под знаком удаления и *тебя*, желанную соучастницу диалога и действия. На первый, поверхностный, взгляд поражает парадоксальность нарочито статического подхода к стихийному «порыву ласк» исступленной вакханки, обезглаволенная фраза, обросшая вереницей отягчающих рассказ именных и адъективных привесков, противоположенная сполна предикативному, я сказал бы кинематографическому, образу стыдливо-холодной смиренницы. Однако в действительности

именно замедленный темп позволяет развернуть и гармонически расчленить временную последовательность подневольного воспламенения, искусно сочетая отпор с приятием натиска. Недаром единственный эпитет второй фразы — *долгие моленья* — подсказывает *andante*. Все три предложения с дативными, по Шахматову, «приближающе косвенными дополнениями» (*Шахматов*, 1941: § 415), вносящими идею направленности, чуждую творительным формам первой фразы, в то же время задерживают движение либо ограничительными, либо отрицательными оговорками: ¹⁰*без упоенья*, ¹¹*Едва ответствуешь, не внемлешь ничему*. Скопление шести наречий при двух глаголах заключительного двустушия — ¹³*потом все боле, боле*, ¹⁴*наконец... поневоле* — служит последним приемом *ritardando* и внятно истолковывает «несносный» оксюморон *о*, *как мучительно тобою счастлив я*, *о* *Когда...* Обратное, стремглав убыстренный темп событий начальной фразы с ее заключительным уторопленным мигом последних содроганий противится временной сегментации и обрывисто пресекает любовное действо, сведенное к синтаксической низке периферийных, инструментальных значений. Единственно в конечном стихе каждой из двух фраз всплывает переходный глагол и при нем аккузативное дополнение, но прямолинейная развязка первой фразы ведет от глагола попросту к аккузативу, *торопит* → *миг*, тогда как во второй фразе с расширенным тематическим охватом ее объекта и предиката ход действия, напротив, поступает от первого к последнему: ¹⁴*делишь наконец* → *мой пламень*.

Сходство в развитии двух контрастирующих тем скреплено звуковыми повторами: *исступЛЕНЬем* вакханки предсказан *Миг ПОСЛЕДних содроганий*, а узловым словам второй фразы — *МОЛЕНЬя... Не ВНЕМЛешь* — в эпилоге отвечает *ПЛаМЕНЬ ПоНеВоЛе!*

При всем разнообразии в распорядке рифм целостное сочетание четырнадцати ямбических стихов принадлежит в поэзии Пушкина к его излюбленным композиционным единицам. Сюда приурочен и сонет, и онегинская строфа, и стихотворения в четырнадцать строк с семью различно расположенными рифмами, как, например, уже в 1821 г. «Муза» и «Умолкну скоро я». Часть этих стихотворений синтаксически подражает строфике сонета. Таковы стихи «Из письма к Вяземскому» 1825 г., разделенные на два четверостишия с заключительным шестистишием, и стихотворение того же года «Я был свидетелем златой твоей весны» из семи рифмованных двустуший с синтаксической схемой:

4 + 4 + 3 + 3. В более поздних стихотворениях шестистишие предшествует восьмистишию по примеру опрокинутых сонетов, оболюбованных маринизмом. К настоящему разбору следует присоединить и стихи об одалиске, «Вчера у В., оставя пир...» — захватывающий отрывок из «Альбома» Онегина, сложенный по схеме (AAb + bCC) + (DEED + FgFg). Композиционная основа «Элегии» 8 сентября 1830 г., «Безумных лет угасшее веселье...», — aaBVcc + (DDee + FFgg) — совпадает с разверсткой рифмованных двустийший стихотворения о вакханке и смиреннице, точно так же отмечающего пробельной строкой границу между третьим и четвертым двустийшиями, но в то время как в «Элегии» грамматически разграничены только обе половинки конечного восьмистишия, в стихах «Нет, я...» четко размежеваны еще и оба начальных трехстишия.

Первые четыре строки конечной фразы построены, во-первых, на альтернации собственно личных местоимений в качестве подлежащих, во-вторых, на поочередном противопоставлении обоих местоимений в ролях подлежащего и косвенного дополнения: ₇ты, ₈тобою... я в главном и ₁₀Ты... мне в придаточном предложении. В заключительном четверостишии соположных предложений личные местоимения эллиптически исчезают. В контрасте двух половинок фразы — одной с личными местоимениями и другой без таковых — начальная фраза сходствует с конечной: на подлежащем я построено предложение первых трех строк, тогда как дальнейшие три строки, образующие второе — в данном случае придаточное — предложение, лишены существительных-местоимений первого и второго лица, т. е. собственно личных, непосредственно относящихся к адресанту и адресату речи. Подлежащим здесь служит анафорическое местоимение ₆Она. В последних половинках шестистишия и восьмистишия, готовящих финальный аккорд обеих фраз, исчезают прямые ссылки на собеседников, как бы утверждая тем самым независимо эпический характер повествования, и только притяжательное местоимение продолжает напоминать об участии говорящего лица в ходе действия: ₄в моих объятиях, ₁₄мой пламень.

Между обеими половинками шестистишия наблюдается существенная разница в контекстуальных значениях падежных форм. В тексте стихотворения все восемь примеров творительного падежа при личных глагольных формах обозначают, согласно шахматовскому обзору (Шахматов, 1945: § 445), «проявления физических органов» с тою разницей, что в последнем предложении начальной фразы с его двумя факультативными творит-

тельными конструкциями, ⁵*Порывом пылких ласк и язвою лобзаний*, при переходном глаголе ⁶*торопит* подлежащее *она* обозначает совершителя названных действий, между тем как в первом предложении, где шесть соположных форм того же падежа следуют за принудительно требующим творительного дополнения глаголом ¹*дорожу*, подлежащее отнюдь не называется «деятели». Так как творительный сравнения ⁴*виясь... змией* относится к тому же подлежащему ⁶*она*, как и последующие творительные «отвлеченного орудия» (ср.: Станишева, 1958: 80 сл.), то следует отметить, что наличие и отсутствие внутренней связи творительного дополнения с подлежащим служит различительной чертой между обоими трехстрочными предложениями, из которых слагается начальная фраза. Синтаксическое значение приименного генитива в свою очередь расподобляет оба предложения. Здесь творительный орудия постоянно выступает в сопровождении приименного генитива. Но в первом предложении все шесть творительных, начиная ¹*наслажденьем* и кончая ³*криками*, соотнесены с родительным субъекта ³*вакханки*, тогда как во втором предложении и творительным формам, и аккузативу сопутствует «родительный отношения» в его различных разновидностях (ср.: Шахматов, 1941: § 420): ⁵*Порывом пылких ласк и язвою лобзаний*; ⁶*миг последних содроганий*.

Несмотря на значимые различия в архитектонике обеих фраз и их сегментов, не меньшая роль в художественной структуре всего стихотворения принадлежит инвариантам. У каждой фразы два героя: первое лицо и соучастница (*она* в начальной фразе, *ты* в конечной). Падежи приглагольных (точнее, присказуемых) дополнений последовательно распределены между обоими героями. Творительный падеж — как именной, так и местоименный (⁸*стобою*) — при разнообразии своих частных, контекстуальных значений неизменно отнесен к соучастнице, а дательный к говорящему лицу: ¹⁰*мне*, ¹¹*восторгу моему*, ¹²*не внемлешь ничему* (исходящему от меня). Винительный падеж — как в беспредложном употреблении, так и в предложной конструкции — характеризует моменты дуэта, вовлекающие обоих участников: ⁶*Она торопит миг последних содроганий*; ¹⁴*И делишь наконец мой пламень*; ⁹*склоняясь на долгие моленья*, ¹⁰*Ты предаешься мне*.

Лексика строк о смиреннице странным образом перекликается с давними стихами Пушкина про цыган, «смирной вольности детей», и про их урок — «Ты для себя лишь хочешь воли» — в укор тому, кто требует, чтобы смиренница делила его «пламень

поневоле». Слова *мучительно тобою счастлив* я словно пытаются оксюморонно снять противоречие, запечатленное в эпилоге «Цыган»: «Но счастья нет... Живут мучительные сны».

Как ни уточнять датировку стихов «Нет, я...» и как ни отнести к хронологической помете в дошедших копиях, «19 января 1830 г.», все же трудно предполагать слишком длительный интервал между этими стихами и сонетом 7 июля 1830 г.: «Поэт, не дорожи любовью народной, / Восторженных похвал пройдет минутный шум». Та же тема «лучшей», царственной свободы, еще раз вложенная в александрийские стихи, всплывет в 1836 г. в мнимом подражании итальянцу Пиндемонти: «Не дорого ценю я громкие права...», — в третий раз с однородным зачином. «Ты царь...», заговорное противопоставление своего, высшего суда и восторга минутному шуму и назойливым восторгам вакханки и толпы, нашло себе здесь продолжение в заклятии против угод не то царскому, не то народному самовластию и в умысле служить «себе лишь самому... По прихоти своей... / Трепеща радостно в восторгах умиления, / Вот счастье!». Между тем в стихах 1823 г. «Кто, волны, вас остановил...» поэту-изгнаннику был дорог «поток *мятежный*», лейтмотив начальной строфы, а заключительная строфа звала «грозу — символ свободы» промчатся «поверх *невольных вод*».

P. S. Настоящая статья была уже в печати, когда автор познакомился с увлекательным обзором С. Г. Бочарова «“Свобода” и “счастье” в поэзии Пушкина» (Сб. «Проблемы поэтики и истории литературы». К 75-летию со дня рождения и 50-летию научно-педагогической деятельности Михаила Михайловича Бахтина. Мордовский гос. университет имени Н. П. Огарева. Саранск, 1973). Не могла не порадовать близость в выборке и сопоставительной трактовке пушкинских афоризмов.

ИСТОЧНИКИ ССЫЛОК

- Виноградов*, 1947 — *Виноградов В. В.* Русский язык. Л.: Учпедгиз, 1947.
Виноградов, 1956/61 — *Виноградов В. В.* и др. (ред.) . Словарь языка Пушкина: В 4 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956—1961.
Петров, 1969 — *Петров А. Н.* Пушкин. Дворцы и парки. Л., 1969.
Станишева, 1958 — *Станишева Д. С.* Творительный инструментальный // Творительный падеж в славянских языках. М.: АН СССР, 1958.
Шахматов, 1941 — *Шахматов А. А.* Синтаксис русского языка. Л.: Учпедгиз, 1941.

- Якобсон, 1937* — *Jakobson R. Socha v symbolice Puлkinovm*// Slovo a slovesnost. III. 1937; английский перевод см.: *The Statue in Pu kin's Poetic Mythology // Pu kin and His Sculptural Myth. Mouton, The Hague—Paris, 1975*; см. также: *Jakobson R. Selected Writings, V. Mouton, The Hague—Paris, 1979. P. 237—281.* [Русский перевод см.: *Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145—180.*]
- Якобсон, 1960* — *Jakobson R. Linguistics and Poetics // Style in Language. M. I. T.Press, 1960*; см. также: *Selected Writings, III. 1981. P. 32.* [Русский перевод см. в сб.: *Структурализм «за» и «против». М.: Прогресс, 1975.*]
- Якобсон, 1971* — *Jakobson R. Selected Writings, II. Mouton, The Hague—Paris, 1971.*
- Якобсон, 1973* — *Якобсон Р. Об односложных словах в русском языке // Slavic Poetics; Essays in honor of Kiril Taranovsky. Mouton, The Hague—Paris, 1973*; см. также: *Selected Writings, V. P. 201—214.*
- Ярхо, 1934* — *Ярхо Б. И. и др. Метрический справочник к стихотворениям Пушкина. М.; Л.: Academia, 1934.*
- Troyat, 1946* — *Troyat H. Pouchkine, II. Albin Michel, Paris, 1946*; английский перевод: *Pushkin. Doubleday, NewsYork, 1970.*

