

# Ежи Фарыно

---

## К вопросу о соотношении ритма и семантики в поэтических текстах : Пушкин, Евтушенко, Цветаева

---

Studia Rossica Posnaniensia 2, 3-27

---

1971

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# HISTORIA LITERATURY

ЕЖИ ФАРЫНО

Варшава

## К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ РИТМА И СЕМАНТИКИ В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ

(ПУШКИН, ЕВТУШЕНКО, ЦВЕТАЕВА)

0.0. Положение о том, что ритм является организующим началом поэтического произведения, общеизвестно. Однако вопрос о связи ритма с семантической структурой текста ставится исключительно редко. Даже само стиховедение эту проблему затрагивает пока лишь косвенно, так как основное свое внимание уделяет прежде всего истории ритмических форм и эволюции их культурно-эстетических ценностей. Более же широкая литературоведческая практика отмечает главным образом два следующих типа связи ритма с семантикой:

0.0.1. Согласование ритма с темой произведения. Причем обычно ритм понимается либо как стилистическое средство (подобно стилям языка); либо как модель (воспроизведение) внетекстового ритма; либо как жанровый признак.

0.0.2. Взаимодействие ритма и фонетического уровня произведения. Считается, что благодаря определенной работе ритма, т.е. разбиению языкового материала на слоги и фонемы и их повторной перегруппировке, устанавливается новая система эквивалентных, семантически нагруженных, элементов<sup>1</sup>.

0.1. В настоящей работе предлагается еще один, параллельный, подход к ритму поэтического произведения, подсказанный неоднородностью реального ритма произведений: его тяготением к устойчивости (тенденция) и возмущениями этой же ритмической тенденции. Причем указанные свойства ритма

---

<sup>1</sup> Ю. М. Лотман, *Лекции по структуральной поэтике*. Вып. 1. *Введение, теория стиха*, Труды по знаковым системам, т. I. Ученые записки Тартуского университета, вып. 160, Тарту 1964. Ю. М. Лотман, *О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста*. В: Труды по знаковым системам, т. IV. Ученые записки Тартуского университета, вып. 236, Тарту 1969. М. Л. Гаспаров, *Точные методы в русском стиховедении: итоги и перспективы* (в печати). В. В. Иванов, *Метр и ритм в „Поэме конца“ М. Цветаевой*. В: *Теория стиха*, Ленинград 1968. В. В. Иванов, *Ритм поэмы Маяковского „Человек“*. В: *Poetics, Poetyka, Poetika, Hague—Paris—Warszawa 1966*. В. В. Иванов, *Ритмическое строение „Баллады о цирке“ Межирова*, там же.

интересны не сами по себе, а в связи с теми местами языкового текста, в которых они выступают. Иначе говоря, вопрос сводится к наблюдениям над словарем ритмических отклонений<sup>2</sup>.

1.0. А. Пушкин: К\*\*\*

о, ⊥ о| ⊥ о о| о ⊥ о  
о о о. →: о ⊥ о| ⊥  
о. о о ⊥ о о| о ⊥ о  
о. ⊥ о| ⊥ о| о о ⊥

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

о ⊥ о| ⊥ о| о о ⊥ о  
о ⊥ о| ⊥ о| о о ⊥  
о ⊥. о| ⊥ о| ⊥ о| ⊥ о  
о ⊥ о| ⊥ о о| о ⊥

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

о: ⊥ о| ⊥| о ⊥| о ⊥ о  
о ⊥ о| ⊥ о о| о ⊥  
о →, о ⊥| о. ⊥ о| ⊥ о  
о →: о ⊥ о о| о ⊥

Шли годы, бурь порыв мятежный  
Рассеял прежние мечты,  
И я забыл твой голос нежный,  
Твои небесные черты.

о ⊥| о ⊥ о| о о ⊥ о  
о ⊥ о| ⊥ о| о: о ⊥  
о о о ⊥| о о о ⊥ о  
о ⊥| о ⊥ о| о о ⊥

В глуши, во мраке заточенья  
Тянулись тихо дни мои  
Без божества, без вдохновенья,  
Без слез, без жизни, без любви.

о ⊥| о ⊥ о| о о ⊥ о  
о →. о ⊥| о ⊥ о| ⊥  
о. о о ⊥ о о| о ⊥ о  
о. ⊥ о| ⊥ о| о о ⊥

Душе настало пробужденье:  
И вот опять явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.

о ⊥ о| ⊥ о| о о ⊥ о  
о о о →: о ⊥ о| ⊥  
о о о ⊥| о о о ⊥ о  
о ⊥| о ⊥ о| о о ⊥

И сердце бьется в упоенье,  
И для него воскресли вновь  
И божество и вдохновенье,  
И жизнь, и слезы, и любовь.

А о о о ⊥ о о о ⊥ (о)  
В о ⊥ о ⊥ о о о ⊥ (о),

где А-модель реального ритма, а В — модель ритмической тенденции<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> В настоящей работе вопрос ставится лишь в порядке дискуссионного предположения, нуждающегося в будущем в основательной проверке. Но уже в этой форме вызывает ряд сомнений, хотя бы такого рода, как: насколько состав словаря отклонений независим от полного словаря произведения; каково соотношение словаря отклонений и словаря ритмической тенденции (последний в предлагаемой работе вообще не учитывается); в какой степени замечается читателем этот реальный словарь ритмических отклонений и т.п.

<sup>3</sup> Во всех случаях ритм записан согласно *полной системе записи ритма* разработанной

1.1. Метр, на фоне которого осуществляется реальный ритм данного произведения, являет собой четырехстопный ямб:

$$\cap \perp \cap \perp \cap \perp \cap \perp (\cap).$$

Модель же реального ритма получает следующий вид

$$\cap \cup \cap \perp \cap \cup \cap \perp (\cap),$$

фактически совмещая четыре формы ямба — А, С, Е, F. Появление остальных четырех форм ямба (В, D, G и H) исключается наличием постоянного ударения на четвертом слоге <sup>4</sup>.

1.2. Среди допускаемых форм А, С, Е, F решительно преобладает форма С — она встречается 13 раз:  $\cap \perp \cap \perp \cap \cup \cap \perp (\cap)$ , благодаря чему получает значение общей тенденции ритма этого стихотворения. Таким образом можно было бы принять ее за модель ритмической тенденции (или ритмического тяготения) рассматриваемого текста.

1.3. Из сопоставления модели ритмической тенденции с моделью реального ритма и метрической схемой следует, что ударение на шестом слоге и его отсутствие на втором (допускаемые метром и моделью реального ритма) являются серьезной помехой на пути полного осуществления ритмической тенденции.

1.4. И так, в реальном ритме произведения вычлняются две его противоречивые формы: ритм-тенденция и ритм-отклонения. А это означает, что вопрос о связи ритма с семантикой текста можно переформулировать в вопрос о цели столкновения двух противоречивых видов ритма.

Ответ, видимо, покоится в семантических элементах находящихся как раз в местах возмущающих ритмическую тенденцию, то есть в „словаре ритмических отклонений”.

Колмогоровым и сотрудниками. Единственно в моделях ритмической тенденции вводится дополнительный знак ”/„ для словораздела, наличие или отсутствие которого в данном месте одинаково вероятно. А. Колмогоров, А. Прохоров, *К основам русской классической метрики*. В сб.: Содружество наук и тайны творчества, Москва 1968. Ср. польское изложение: А. Prochorow, *Teoria prawdopodobieństwa w badaniach rytmu wiersza*. Pamiętnik Literacki 1970, z. 3.

<sup>4</sup> Формы четырехстопного ямба:

A  $\cup \perp \cup \perp \cup \perp \cup \perp$   
 B  $\cup \perp \cup \text{—} \cup \perp \cup \perp$   
 C  $\cup \perp \cup \perp \cup \text{—} \cup \perp$   
 D  $\cup \perp \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \perp$   
 E  $\cup \text{—} \cup \perp \cup \perp \cup \perp$   
 F  $\cup \text{—} \cup \perp \cup \text{—} \cup \perp$   
 G  $\cup \text{—} \cup \text{—} \cup \perp \cup \perp$   
 H  $\cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \perp$

А. Колмогоров, А. Прохоров, *О дольнике современной русской поэзии (общая характеристика)*. Вопросы языкознания 1963, 6, стр. 84; А. Prochorow, *Teoria prawdopodobieństwa ...*, op. cit., s. 123.

1.5. Десять слов из одиннадцати (а фактически шесть из семи, поскольку 4 из них встречаются дважды) семантически и стилистически составляют одну связную группу. Слово же *дни/мои* стоит отдельно:

мимолетное (2)	дни (мои)
божество (2)	
явилась (2)	
голос (2)	
порыв (1)	
воскресли (1)	

Если кроме этого учесть еще и слабые ударения, также являющиеся отклонениями на фоне модели, то словарь пополнится а. ритмическим словом *шли годы* соответствующим слову *дни /мои/*; б. местоимениями *я, мной, мне, мои* противостоящими местоимению *твой /голос/* и в. ритмическим словом *я помню* противостоящим ритмическому слову *и я забыл*.

1.6. Весь словарь ритмических отклонений предполагает следующие оппозиционные пары:

необыкновенное	—	обыкновенное
мгновение (момент)	—	длительность
ты	—	я
помню	—	забыл

которые свободно входят в оппозиции мира романтиков, и, что важнее, — отображают семантическую структуру рассматриваемого произведения. А этот факт подсказывает следующее предположение: в места ударных отклонений попадают безразличные для семантической структуры стихотворения элементы текста.

1.7. Другой тип элементов, которые не менее существенны для ритма стихотворения — это словоразделы.

Из разброса словоразделов данного текста следует, что в основном они стремятся к определенному постоянству: наличию после третьего и пятого слогов и отсутствию между остальными слогами. Модель ритмической тенденции, учитывающая и тенденции словоразделов, получает теперь вид:  $\circ \perp \circ | \perp \circ | \circ \circ \perp (\circ)$ . Отступление от модели — отсутствие раздела в местах „|” (наличие) и наличие разделов в местах „ ” (отсутствие) — предлагается понимать как нарушение ритмической тенденции текста.

А вот словарь этих отклонений:

мимолетное виденье чуждое мгновенье (твой) голос нежный (твои) милые, небесные черты явилась ты божество, вдохновенье, слезы, жизнь душе настало (пробужденье) воскресли вновь, опять	в глуши, во мраке шли годы, дни (мои) бурь порыв мятежный рассеял прежние мечты  без божества... и я забыл
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1.8. Как видно, оба словаря почти тождественны. Более обширный во втором случае это не что иное как дополненный словарь ударных отклонений. Кроме того он — полный словарь ритмических отклонений. Отсюда следует второе предположение: ударные отклонения и отклонения в словоразделах тесно сопряжены друг с другом.

2.0. Двойственный во времени характер восприятия литературной художественной структуры подсказывает, что и ритм произведения должен рассматриваться двояко: как реальная эволюция, синхронная материальному развертыванию текста, и как застывшая, стабильная, форма, наблюдаемая после материального завершения текста.

В том виде, в каком ритм был рассмотрен выше, это ритм обзорный. Иного подхода требует ритм еще не завершенного произведения<sup>5</sup>.

2.1. Разброс ударений и словоразделов в первых четырех стихах не вызывает у читателя момента ожидания. Любой из вариантов разброса допускаемых четырехстопным ямбом будет тут одинаково вероятен, а любое из возможных ритмических слов должно нести одинаковое количество информации<sup>6</sup>.

Итак, в данном случае (стихи 1 - 4) не наблюдается иерархия ценности ритмических слов — все они кажутся одинаково существенными.

2.2. Поэтому повторение ритма 4-го стиха в 5-ом стихе, а затем и в 6-ом, должно быть воспринято на фоне предыдущих стихов как неожиданное, что должно повлечь за собой количественное увеличение информации. А это означает, что в данном месте текста произошло расслоение употребленных до сих пор ритмических слов.

2.3. Особое место занимают стихи 7 и 8. Их первые части — *звучал мне долго; и снились* — подтверждают ритмическое ожидание, вызванное стихами 4 - 6, предсказывая этим самым уже известные читателю словораздел после 5-го слога и отсутствие ударения на 6-ом слоге. Фактическое несоблюдение этих моментов ритма автоматически усиливает вес слов *голос нежный, милые черты*.

2.4. Теперь (стих 9), когда ритмическое ожидание для второй части стиха разрушено, словораздел появляется в таком месте, где до этого он вообще не встречался: после 4-го слога. Благодаря этому сильнее манифестируется слово *бурь*, а затем и *порыв* (из-за ударения и возобновления словораздела знакомого по предыдущему стиху).

2.5. 10-ый стих играет двойную роль: а) эта форма все еще сохраняет свою новизну (особенно после 9-го стиха) и способна обратить внимание на слова *рассеял прежние мечты*; б) но, будучи третьей к ряду, может вызвать у чита-

---

<sup>5</sup> По всей вероятности эволюционный ритм, рассматриваемый синхронно материальному развертыванию произведения, требует несколько иной системы записи, которая учитывала бы прежде всего ритмические напряжения данного текста, т.е. инерцию и ее нарушение, ожидание и его невыполнение.

<sup>6</sup> Если, конечно, отвлечься от лексических значений текста.

теля ощущение ритмической инерции — ожидание словораздела после 3-го и 6-го слогов.

2.6. Очередные стихи (11 - 16) на фоне предыдущих, ритмически вполне упорядоченных, создают впечатление ритмической оппозиции. Тут снова господствует положение знакомое по стихам 1 - 4.

2.7. Также будет выделен стих 17, потому что тождественность его ритма с ритмом 16-го стиха не могла быть предвидимой. Однако, с другой стороны, этого возобновления вполне достаточно, чтобы возник фон для стихов 18 - 20, на котором они могут быть замечены. Сходный случай осуществляют стихи 20 и 11.

2.8. Связь непостоянства ритмических ожиданий с семантикой текста тут настолько ясна, что можно решиться на несколько замечаний:

а. В те места текста, где разброс ударений и словоразделов не вызывает у читателя ожидания определенных ритмических форм, попал тот словарь текста, который тематически связан с ТЫ.

б. Места, вызывающие ритмическую инерцию, ожидание определенной формы ритма, подчиняются теме Я. Более того, это правило обязует даже в пределах одного стиха — ср. стихи 7 и 8 (пункт 2.3.).

в. Основные семантические оппозиции текста скоплены в той его части, где наиболее очевидно сталкиваются два противоположных стремления ритма — стихи 1 - 7 (или даже 1 - 12) вернее, в первой части текста. Остальные партии текста как семантически, так и ритмически постоянно обращаются к началу и являются его более детальной разработкой.

Весь словарь, который манифестируется ритмическими отклонениями и переменностью момента ритмического ожидания, укладывается в следующую систему оппозиций:

Тезис:	ТЫ	Антитезис:	Я
необыкновенное:	чуждое виденье небесные черты божество вдохновенье итд.	повседневное:	(тревогах) шумной суеты (тянулись тихо) дни шли годы рассеял
моментальность:	мимолетное виденье	длительность:	звучал мне долго снились шли годы томленья, тревоги
явление:	явилась виденье	отсутствие:	грусти безнадежной
покой:	чуждое нежный милые, небесные чистой (красоты)	беспокойство, суета:	томленья тревоги шумная суета бурь порыв мятежный
постоянное:	я помню опять, вновь	преходящее:	рассеял, забыл прежние

2.9. Не менее существенным для структуры произведения кажется исключительное положение стиха 4 и 20: *Как гений чистой красоты*.

В обоих случаях он завершает такое ритмическое состояние текста, где все элементы текста получают одинаковую ритмическую ценность, одинаковую вероятность их появления. И в этом случае манифестировался бы вполне достаточно, но с другой стороны — он не противостоит ритму последующих партий текста, что должно либо нейтрализовать его первичное отличие, либо наоборот: тем более подчеркивать его особое положение.

На этом основании можно предположить, что в такой двоякой ритмической принадлежности стиха кроется примирение тезиса и антитезиса, или же идет в нем речь о чем-то, суть чего состоит как раз в единстве противоречий.

Эта догадка подтверждается и на другом уровне структуры произведения — на фонетическом уровне. Наисильнейшей и наиболее постоянной характеристикой ТЫ является тут, несомненно, Е или ЕНЬ, входящие также и в словарь связанный с Я:

мгновЕНЬе — видЕНЬе — вдохновЕНЬе — гЕНий;  
нЕжный, — прЕжные — нЕБесные

и

томлЕНЬях — заточЕНЬя — пробуждЕНЬе — упоЕНЬе;  
безнадЕжной — сЕрдце — /душЕ?/.

Если к тому же учесть факт, что дважды встречаемое слово любовь (*без любви, и любовь*) ни разу не выделяется ритмом, что второе „явление” ЕЕ состоит лишь после „пробужденья” „души” ЕГО (что на чисто семантическом уровне оппозицию ТЫ — Я превращает в оппозицию ПАДЕНИЕ ДУХА (поэта) — ВДОХНОВЕНЬЕ/ЯВЛЕНИЕ (музы)/ и если учесть всякие возможные романтические эквиваленты понятий „гений, муза, поэт”, то, действительно, в ритмическом положении стиха *Как гений чистой красоты* можно усматривать дискретную информацию о противоречиях самого предмета: образец идеальной красоты (муза) это и источник вдохновенья, целбного покоя и одновременно источник смятения, тревоги; будучи мгновеньем подчеркивает гнет протяженности времени, будучи светом усиливает силу мрака.

### 3.0. Е. Евтушенко: *Женщина и море*

Над морем —

молнии.                    о. ⊥ о | ⊥ о о

Из глубины

о. о о ⊥

взмывают мордами

о ⊥ о | ⊥ о о

к ним

лобаны.

о, о о ⊥

Нас в лодке пятеро.

о, ⊥ о | ⊥ о о

За пядью —	
пядь.	о. ⊥ о   ⊥
А море спятило,	о. ⊥ о   ⊥ о о
относит вспять.	о ⊥ о   ⊥
Доцентик химии	о ⊥ о   ⊥ о о
Под ливнем плещущим	о. ⊥ о   ⊥ о о
Так прячет	
хилые	о, ⊥ о   ⊥ о о
свои плечики.	о о, ⊥ о о
Король пинг-понга	о ⊥   о ⊥ о
в техасских джинсах	о ⊥ о   ⊥ о
вдруг,	
как поповна,	о, о. о ⊥ о
крестясь,	
ложится.	о ⊥   о ⊥ о
Культурник Миша	о ⊥ о   ⊥ о
дрожит,	
как мышь.	о ⊥   о. ⊥
Где его мышцы?	о о о. ⊥ о
Что толку с мышц?!	о, ⊥ о   ⊥
Все смотрят жертвенно,	о, ⊥ о   ⊥ о о
держась за сердце ...	о ⊥   о. ⊥ о
И вдруг —	
та женщина.	о. ⊥   о, ⊥ о о
на весла села!	о. ⊥ о   ⊥ о
И вот над веслами,	о. о, о. ⊥ о о
над кашей чертовой	о. ⊥ о   ⊥ о о
возникли волосы,	о ⊥ о   ⊥ о о
как факел черный!	о. ⊥ о   ⊥ о
Вошла ей в душу	о ⊥. о   ⊥ о
игра —	
игла.	о ⊥   о ⊥
Рыбачкой дюжей	
она гребла.	о ⊥ о   ⊥ о
Гребла загадка	о о, о ⊥
Для волн	о ⊥   о ⊥ о
и нас,	о. ⊥   о. ⊥
вся —	
из загара	⊥   о. о ⊥ о
и рыжих глаз!	о. ⊥ о   ⊥

Ей,		
медной,		
мокрой,	⊥  ⊥	○  ⊥ ○
простой,		
как Маугли,	○	⊥  ○. ⊥ ○
и мало —		
молний!	○.	⊥ ○  ⊥ ○
и моря —		
мало!	○.	⊥ ○  ⊥ ○
Всего, что било,	○	⊥  ○. ⊥ ○
всего, что мяло,	○	⊥  ○. ⊥ ○
ей мало было!	∞,	⊥ ○  ⊥ ○
да!		
мало!		
мало!	⊥  ⊥	○  ⊥ ○
Уже не барышней,	○	∞, ○. ⊥ ○ ○
сопя подчеркнуто,	○	⊥  ○ ⊥ ○ ○
доцентик		
баночкой	○	⊥ ○  ⊥ ○ ○
полез вычерпывать.	○	⊥  ○ ⊥ ○ ○
Король пинг-понга	○	⊥  ○ ⊥ ○
под рев неистовый	○.	⊥  ○ ⊥ ○ ○
вдруг стал		
приподнято	∞, →,	○ ⊥ ○ ○
свой „рок” насвистывать.	○.	⊥  ○ ⊥ ○ ○
Культурник вспомнил,	○'	⊥ ○  ⊥ ○
что он —		
мужчина ...	○.	⊥  ○ ⊥ ○
Всех,		
с морем в споре,	∞,	⊥ ○  ⊥ ○
она		
учила!	○	∞, ○ ⊥ ○
А море бухало	○.	⊥ ○  ⊥ ○ ○
о буты		
бухты.	○.	⊥ ○  ⊥ ○
Мы были		
будто	∞.	→ ○, ⊥ ○
бунт		
против бунта!	⊥  ∞	○. ⊥ ○
Летя сквозь волны,	○	⊥  ○. ⊥ ○
расставшись с жестами,	○	⊥ ○  ⊥ ○ ○

мы были —	
войны,	о, → о, ⊥ о о
и вождь наш —	
женщина!	о. ⊥ <  ⊥ о о
В любые трудности,	о ⊥ о  ⊥ о о
в любые сложности,	о ⊥ о  ⊥ о о
когда по трусости	о →, о ⊥ о о
мы станем ежиться, —	о. ⊥ о  ⊥ о о
на все пошедшие,	о. →, о ⊥ о о
сильны,	
смешливы,	о ⊥  о ⊥ о
напомнят женщины,	о ⊥ о  ⊥ о о
что мы —	
мужчины!	о. ⊥  о ⊥ о
Всего, что мяло	о ⊥  о. ⊥ о
и что ломало,	о. о. о ⊥ о
нам станет мало!	о, ⊥ о  ⊥ о
Да —	
мало!	
мало!	$\frac{\perp   \perp \circ   \perp \circ}{\circ \perp \circ   \perp \circ (\circ)}$

Если основная тенденция ритма этого текста такова  $\circ \perp \circ | \perp \circ (\circ)$ , то наличие ударения на первом, третьем, пятом слоге, наличие словоразделов после первого, второго, четвертого слогов, отсутствие ударения на втором и четвертом слогах и отсутствие словораздела после третьего слога следует считать ритмическими отклонениями от тенденции. Кроме того в словарь ритмических отклонений должны попасть стихи, в которых число слогов не совпадает с общей тенденцией, т.е. в данном случае лишь четырехсложные (тут их всего 10).

3.1. Полный словарь ритмических отклонений членится на шесть тематических групп (согласно плану выражения текста): *море*, *доцентик*, *король*, *Миша*, *мы* и *женщина*. Поскольку в словаре отклонений тема *моря* встречается меньше всего, хотя это и заглавная тема произведения, то разбор словаря целесообразно начать именно с него.

3.2. В начале текста *море* попадает в словарь отклонений в следующем виде:

из глубины  
к ним лобаны  
относит вспясть.

Если в самом деле существует какая либо непосредственная связь между ритмическими отклонениями и семантикой текста, то в данном словаре можно

усматривать манифестацию внутреннего (*глубинного*) состояния моря, его поверхностного выражения (*лобаны*), единства с внешней бурей (*к ним*) и оппозиции человеку (*относит вспять*). Любопытно отметить, что последнее находит свое выражение в остальной части словаря:

нас /в лодке пятеро/  
за пядью пядь,

где *нас* явно противостоит *морю* и местоимению *к ним*. Кроме того тут, видимо, противопоставляется „направление” — *к ним* и *вспять*, и „величины” — *глубина*, *лобаны* и *пядь*. (Слова *лодка* и *пятеро* не рассматриваются, поскольку они не попали в словарь отклонений).

Дальше словарь *моря* пополняется стихом

для волн и нас,

которому предшествует (тоже оказавшийся в словаре) стих

гребла загадка.

В этом сопоставлении намечается уже тройная оппозиция:

(море ↔ мы) ↔ женщина ↔ море,

где скобки указывают на некоторое установившееся единство члена *море* ↔ ↔ *мы* по отношению к *женщине*. Его продолжают и стихи

под рев неистовый  
вдруг стал приподнято  
свой „рок” насвистывать;  
Всех, с морем в споре,  
Она учила!

В дальнейшем, однако, возобновляется оппозиция *море* ↔ *мы*:

Мы были будто  
бунт против бунта!  
Летя сквозь волны,  
мы были — воины,

а оппозиция *мы* — *женщина* меняет свой характер.

3.3 Темы *доцентика*, *короля* и *Миши* выделяются ритмическими отклонениями в следующих местах текста:

под ливнем (плещущим)  
так прячет (хилые)  
свои плечики.

король пинг-понга  
вдруг, как поповна,  
крестьян ложится.

дрожит, как мышшь,  
Где его мышщы?  
Что толку с мышщ?!  
Что толку с мышщ?!

Уже не барышней,  
сопя подчеркнуто,  
полез вычерпывать.

Король пинг-понга  
под рев неистовый  
вдруг стал приподнято  
свой „рок” насвистывать.

Что он — мужчина ...

Как видно, в словарь эти темы вошли почти целиком, за исключением 5-ти стихов: *доцентик химши, доцентик баночкой; культурник Миша, культурник вспомнил; в техасских джинсах*. Именно эти исключения подсказывают, что в словарь отклонений попадает самое существенное — *поведение* героев, причем *поведение* в двух разных моментах (*до* и *после* поступка *женщины*), которые образуют следующую систему оппозиций:

I		II
прячет	↔	полез
вдруг ложится	↔	вдруг /стал/ приподнято
плечики	↔	не барышней
как поповна /крестясь/	↔	под рев неистовый /стал насвистывать/
так /прячет/	↔	/сопя/ подчеркнуто
под ливнем /прячет/	↔	вычерпывать
крестясь	↔	насвистывать /„рок”/
мышь	↔	мужчина
мышцы	↔	мужчина
—————		
внутри	↔	наружу
”		”
избегает	↔	противостоит
”		”
скрыто	↔	явно
”		”
суеверно	↔	отважно
”		”
по-бабски	↔	по-мужски
”		”
трусость	↔	отвага
”		”
физическая сила	↔	сила духа

3.4. Тема *женщины* противостоит в стихотворении прежде всего первому моменту поведения мужчин, и это последовательно отображает словарь ритмических отклонений в пределах данной темы:

и вдруг — та женщина  
 и вот над веслами  
 вошла ей /в душу/  
 игра — игла  
 она гребла  
 гребла загадка  
 для волн и нас,  
 вся — из загара  
 и рыжих глаз!  
 Ей, медной /мокрой/  
 простой, как Маугли.  
 Всего, что било,  
 всего, что мяло,  
 ей мало,  
 да! мало!

Любопытно также отметить, что тут мы имеем дело с *качественным* портретом женщины в отличие от мужских *поведенческих* портретов. (Вопрос авторской модальной рамы — или эмоциональной окраски — избранной для героев произведения не рассматривается.)

3.5. Но, как уже было отмечено в 3.2, оппозиция *мужчины — женщина* меняется и, более того — переходит на более абстрактный уровень оппозиции *мы /мужчины/ — женщины*:

Держась за сердце  
 все смотрят /жертвенно/  
 Всех, с морем /в споре/  
 она учила  
 Мы были будто  
 бунт против бунта!  
 Летя сквозь волны  
 мы были — воины  
 и вождь наш — /женщина/  
 когда по трусости  
 мы станем ежиться, —  
 на все пошедшие,  
 сильны, смешливы  
 /напомнят женщины/  
 что мы — мужчины!  
 Всего, что мяло,  
 И что ломало,  
 Нам станет /мало/  
 Да — мало!

3.6. Как видно, и в данном случае в словарь ритмических отклонений попадает тот текст, который несет основную смысловую нагруженность семантической структуры произведения. Данный случай интересен еще и тем, что словарь рассмотренного обзорного ритма совпадает в нем со словарем ритмической эволюции (переменности моментов ритмического ожидания).

4.0. Марина Цветаева: *Поэма горы*.

*Посвящение*

Вздогнешь — и горы с плеч,	⊥ ∩  ∩. ⊥ ∩  ⊥
И душа — горé.	∩. ∩ ⊥  ∩ ⊥
Дай мне о горе спеть:	⊥, ∩  ∩. ⊥ ∩ ⊥
О моей горе!	∩. ∩ →  ∩ ⊥
Черной ни днешь, ни впредь	⊥ ∩  ∩. ⊥  ∩. ⊥
Не заткну дыры.	∩ ∩ ⊥  ∩ ⊥
Дай мне о горе спеть	⊥, ∩  ∩ ⊥ ∩  ⊥
Наверху горы.	∩ ∩ ⊥  ∩ ⊥

Два вида ритма  $\perp \cap | \cap. \perp \cap | \perp$  и  $\cap \cap \perp | \cap \perp$  регулярно чередуются друг с другом, создавая таким образом условия для одинакового выделения всех ритмических слов. Эту неожиданную согласованность ритмической тенденции с реальным ритмом (т.е. отсутствие ритмических возмущений) можно объяснять по-разному: а) существенные для структуры текста слова уже достаточно сильно манифестируются на уровне звуковых повторов, и поэтому нет необходимости прибегать к ритму; б) единство ритма является одновременно информацией о семантическом единстве текста — ту же информацию несет и фонетическая организация текста.

Чтобы, однако, следить дальнейшее поведение ритма в поэме, целесообразно сначала хотя бы поверхностно рассмотреть семантическую структуру слова ГОРА возникающую в *Посвящении*.

На основании звукового сходства ГОры<sub>1</sub>=аГОре<sub>2</sub> (2) и гаРЫ: гаРЕ<sub>1</sub>=гаРЕ<sub>3</sub> (где 1—гора; 2—несчастье; 3—горé=ввысь) можно утверждать, что:

а. Горы /с плеч/=тяжесть ↔ горé=облегчение;

б. Тяжесть=несчастье (*спеть о горé* и *о гóре*), но не обыкновенное, а такое, которое воспевают.

в. Гора ↔ черная дыра (возникшая в результате горы с плеч, но не приносящая облегчения: *ни днешь ни впредь не заткну*).

Итак мы здесь имеем дело с необычной горой: будучи эквивалентом большого несчастья (*горя*) она одновременно и его противоположность, которую легко вывести из оппозиции *гора* ↔ *черная дыра*.

4.1. Часть 1<sup>7</sup>.

→, ∘ ⊥  ∘ ⊥  ∘ ⊥	⊥ ∘ ∘  ∘ ⊥ ∘  ⊥ ∘ ∘ ∘
→, ∘ ⊥  ∘ ⊥ ∘  ⊥	⊥ ∘ ∘  ∘ ⊥ ∘  ⊥ ∘ ∘ ∘
⊥ ∘ ∘ ∘  →, ∘ ⊥	∘ ∘ ⊥  ∘ ⊥ ∘  ⊥ ∘ ∘ ∘
→, ∘ ⊥ ∘ ∘  ∘ ⊥	→, ∘ ⊥  ∘ ⊥  ∘ ⊥ ∘ ∘ ∘
→, ∘ ⊥  ∘ ⊥  ∘ ⊥	⊥  ∘ ⊥ ∘ ∘ ∘  ∘ ⊥ ∘ ∘ ∘
→, ∘ ⊥  ∘ ⊥ ∘  ⊥	⊥ ∘  ∘ ∘ ⊥ ∘  ⊥ ∘ ∘ ∘
→, ∘ ⊥  ∘ ⊥  ∘ ⊥	⊥  ∘ ⊥  ∘ ⊥ ∘  ⊥ ∘ ∘
⊥ ∘ ∘ ∘ ∘  ⊥  ∘ ⊥	→, ∘ ⊥  ∘ ⊥  ∘ ⊥ ∘ ∘
A — ∘ — ∘ — ∘ ⊥	— ∘ — ∘ — ∘ ⊥ ∘ ∘ (∘)
B →, ∘ ⊥  ∘ ⊥  ∘ ⊥	⊥ ∘ ⊥  ∘ ⊥ ∘  ⊥ ∘ ∘ ∘

Ритмическое слово *та гора*, встречаемое в тексте данной части 8 раз, попадает в место нарушения тенденции ритма лишь тогда, когда оно должно получить новое значение, которого до сих пор текст в нем не обнаруживал. Именно этому значению подчинены также и другие слова оказавшиеся в местах отклонений: *рекрута*=*губ девственных требовала*; *грудь титанами разыгранная*=*океан в ушную раковину вдруг ворвавшимся ура!* А следующие отклонения продолжают тезис *гора*=*любовь*:

- а. Ее противоречивость — *гнала и ратовала*;
- б. Источник несчастья — *горе началось (с горы)*;
- в. Оппозиция *гора* ↔ *город*, смысл которой, также как и слов *последний дбм, на исходе пригорода, помнишь?* и стихов 13 и 16 (отличающихся своей длиной) пока неясен в данном словаре отклонений, и поэтому на некоторое время приходится ее оставить.

4.2. Часть 2.

∘ ∘ ⊥  ∘ ∘ ⊥
⊥ ∘  ⊥ ∘  ∘ ⊥ ∘ ∘
⊥  ∘ ⊥ ∘  ∘ ⊥
∘ ∘ ⊥ ∘  ∘ ⊥, ∘ ∞
∘ ∘ ⊥  ∘ ∘ ⊥
→, ∘ ⊥  ∘ ∞, ⊥
A ∘ ∘ ⊥ ∘ ∘ ⊥ (∘ ∘)
B ∘ ∘ ⊥  ∘  ∘ ⊥ (∘ ∘)

<sup>7</sup> Тут считаю уместным выразить глубокую благодарность Александру Прохорову за оказанную помощь при записи ритма поэмы. А. Прохоров является автором записи ритма *Посвящения*, частей 1-4, 8-10, *Послесловия* и моделей реального ритма этих глав *Поэмы горы*.

Ввиду того, что парные стихи в некоторых главах поэмы обладают иной ритмической структурой, чем непарные, предлагается их разъединение: слева записывается ритм непарных стихов, а справа — парных. Эта форма записи выдерживается во всем тексте, за исключением *Посвящения* и *части 2*. Такая форма записи позволяет более последовательно следить переход от одного стиха к другому, что в данной работе пока не учитывается.

Тут отклонениями от тенденции можно считать только наличие ударений на первом и пятом слоге и словоразделов после первого, второго и пятого слогов. В остальных случаях разброс словоразделов кажется одинаково ожидаемым, хотя, если разьединить стихи подобно первой части (4.1.), то словораздел после 4-го слога в 3-ем стихе оказался бы исключением.

Отклонения от ритмической тенденции подсказывают оппозицию *просто* (голый) холм ↔ рай. Если гора по отношению к возвышенности получает значение вершины счастья и если рай это другое название идеального счастья (или его места), то: возвышенность ↔ рай = обычное счастье ↔ идеальное счастье [необычное]. Но если гора = любовь = стихия (часть 1, 4.1.), если возвышенность [голый холм, казарменный, равняйся!, стреляй!] = подчинение и если кроме этого рай = идеал свободы, то: холм ↔ рай = безусловное подчинение ↔ свобода.

#### 4.3. Часть 3.

м, у о   ⊥ о   ⊥ о о	⊥   у о ⊥   о ⊥
о ⊥   о ⊥ о   ⊥ о о	у ⊥ о о о   ⊥
м у. о ⊥ о   ⊥ о о	у ⊥ о о   у ⊥
о ⊥   о ⊥ о   ⊥ о о	у ⊥ о о о   ⊥
м. у о ⊥   о ⊥ о о	⊥   у о ⊥   о ⊥
о ⊥   о ⊥ о   ⊥ о : м	у ⊥ о о о   ⊥
о у о ⊥   о ⊥ о о	⊥   у о ⊥   о ⊥
о ⊥   о ⊥ о   ⊥ о о	у ⊥ о о о   ⊥
А у — о ⊥ о ⊥ о о	у — о у о ⊥
В о ⊥   о ⊥ о   ⊥ о о	о ⊥ о о / о / ⊥

Для парных стихов ритмические возмущения таковы: наличие ударений на первом и четвертом слогах, отсутствие ударений на втором слоге и наличие словораздела после первого слога. В свою очередь словоразделы (или их отсутствие) после слогов 4 и 5 не могут считаться отклонениями из-за их равномерного распределения.

Словарь ритмических отклонений тут однозначно продолжает семантику *рая*: рай как на ладони ↔ не берись, не азбучный, сквозняк, оторопел под натиском. Таким образом оппозиция свобода (стихия) ↔ безусловное подчинение оказывается включенной в систему значений слова ГОРА.

Без своего соответствия остается лишь слово КАК?

#### 4.4. Часть 4.

о о ⊥ о   о ⊥   о ⊥ о о о	м, о ⊥, о м   ⊥ о   ⊥
⊥ о   ⊥ о   о ⊥ о   ⊥ о о о	о о ⊥ о о о   о ⊥
о о ⊥ о   о ⊥   о ⊥ о о о	⊥   о ⊥ о о о   о ⊥
о о ⊥ о, о <   о ⊥ о о о	о о ⊥   о о ⊥   о ⊥
А у о ⊥ о о о	о ⊥ (о о о)
В о о ⊥ о   о ⊥   о ⊥ о о о	о о ⊥ о о ⊥   о ⊥

Из мифа о Персефоне тут ритмом выделяется тезис *разлуки и возвращений* (как забыть тебя в стужах зим; а также символика гранатового плода — смерть и возрождение). Оппозицию же составляет абсолютное единство, которое является одновременно и абсолютно губительным: *помню губы двойною раковиной* (двойная раковина обладает оплодотворяющими акратическими, лунарными, эротическими свойствами<sup>8</sup>); *губ упорствующих* (на фонетическом уровне слово *губы* переключается со словом *заГУБленная*).

Следовательно и здесь находит свое выражение намеченное раньше противоречие ГОРЫ: *гора* → *гбре* ↔ *горé* (ввысь).

4.5. Часть 5.

○ ○ ⊥   ⊥   ○. ○ ⊥ ○ ○	○ ○ ⊥   ⊥   ○   ○ ⊥
○. ○ → ○, ○. ⊥   ○ ⊥ ○. ○	○ ○ ⊥   ○ ○ ○   ○ ⊥
○ ○ →, ⊥ ○   ○. ⊥ ○ ○	⊥ ○   ⊥   ⊥   ○   ○ ⊥
○ ○ ⊥   ⊥ ○ ○   ⊥ ○ ○	○ ○ ⊥   ○   ⊥ ○ ○   ⊥
○ ○ ⊥   ⊥ ○ ○   ⊥ ○ ○	○ ○ ⊥   ⊥ ○ ○   ⊥
○ ○ ⊥   ⊥ ○   ○. ⊥ ○ ○	⊥ ○ ⊥ ○. ○ ○   ⊥
○. ○ ⊥   ⊥ ○ ○   ⊥ ○ ○	○. ○   ⊥   ⊥   ○   ○ ⊥
○ ○ →, ○ ○. ⊥   ○ ⊥ ○. ○	○ ○ ⊥   ○ ○ ○   ○ ⊥
А ○ ○ ⊥ ○ ○ ○ (○) ⊥ (○ ○)	
В ○ ○ ⊥   ⊥ ○ ○   ⊥ ○ ○	○ ○ ⊥   ⊥ ○ ○ ⊥

В словарь отклонений прежде всего необходимо включить стихи 3, 4, 5, 8, 15, 16 и слова (*высота*) *бреда над уровнем жизни, страсть не вымысел, страдающих хвой, на же меня! Твой ...* И в результате получается следующая картина:

Тезис: ГОРА	Антитезис: ХОЛМ
уровень гор	(уровень) жизни
бред	здорово, попросту, просто
страсть на вымысел	сей мир
страдающих хвой	простолюдинами любви
на же меня! Твой...	
небожителями любви	

Кроме того выясняются некоторые моменты из предыдущей части словаря (ср. 4.1.):

Та гора была — мир<sub>1</sub> ↔ сей мир<sub>2</sub>  
 Бог за мир<sub>3</sub> взывает дорого!

<sup>8</sup> Пор.: М. Eliade, *Traktat o historii religii*. Warszawa 1966, s. 158.

МИР<sub>1</sub> = бред, страсть (космос, стихия) = ГОРА.

МИР<sub>2</sub> = жизнь, здраво, просто (нормализованный мир) = ХОЛМ.

МИР<sub>3</sub> = получит одно из указанных взаимоисключающих значений, следовательно *Бог за мир ВЗЫМАЕТ ДОРОГО* = невозможность примирения, необходимость жертвы либо в виде 1 либо в виде 2.

Примечание: слова *гора* и *холм* снова попадают в места отклонений затем, чтобы продемонстрировать появление в них очередного, нового для рассмотренного текста, значения.

#### 4.6. Части 6 и 7.

○ ⊥   ○ ○ ⊥ ○   ○ ⊥ ○ ⊥   ○ ⊥ ○ ⊥	⊥ ○   ○ ⊥ ○   ○ ⊥   ○ ⊥
○ ⊥   ○ ○ ⊥ ○   ○ ○ ○ : ⊥ ○	⊥ ○ ○   ⊥ ○   ○ ⊥ ○   ⊥
○ ⊥   ○ ○ ⊥ ○   ○ → ○ ⊥ ○	⊥   ○ ○ ⊥ ○ ○ ○   ○ ⊥
○ ⊥   ○ ○ ⊥ ○   ○, ○ ○ ⊥ ○	⊥ ○ ○   ○ ⊥ ○   ○ ⊥
○ ⊥   ○ ○ ⊥ ○   ○ ⊥   ○. ⊥ ○	⊥   ○. ○ ⊥   ○ ○ ⊥   ○ ⊥
○ ⊥   ○ ○ ⊥ ○   ○ ⊥   ○ ⊥ ○	○ ⊥   ○   ○ ○ ⊥   ○ ⊥
○ ⊥   ○ ○ ⊥ ○   ○ ○ ○. ⊥ ○	⊥ ○   ○. ⊥ ○ ○   ⊥   ○ ⊥
○ ⊥   ○ ○ ⊥ ○   ○, ⊥ ○   ⊥ ○	○ ○ ○ ⊥ ○   ○ ⊥   ○ ⊥

○ ⊥   ○ ○ ⊥ ○   ○ → ○. ⊥ ○	⊥ ○   ○ ⊥ ○ ○ ⊥   ○ ⊥
○ ⊥   ○ ○ ⊥ ○   ○ ○ ○ ⊥ ○	⊥   ○ ○ ⊥ ○ ○ ⊥   ○ ⊥
○ ⊥   ○ ○ ⊥ ○   ○ → ○. ⊥ ○	⊥ ○   ○ ⊥ ○ ○ ⊥   ○ ⊥
○ ⊥   ○ ○ ⊥ ○   ○ ⊥   ○ ⊥ ○	⊥   ○ ○ ⊥ ○ ○ ○   ⊥   ○ ⊥
○ ⊥   ○ ○ ⊥ ○   ○ ⊥   ○ ⊥ ○	⊥ ○   ○ ⊥ ○ ○ ○   ⊥ ○   ⊥
○ ⊥   ○ ○ ⊥ ○   ○ → ○. ⊥ ○	⊥ ○   ○ ⊥ ○ ○ ○ →, ○ ⊥
○ → : ○ ⊥ ○   ○ ⊥ ○   ⊥ ○	⊥ ○   ○ →, ○ ⊥
⊥   ⊥   ○ ⊥ ○ ○   ⊥ ○   ⊥ ○	⊥   ⊥ ○   ○ ⊥
○ ⊥   ○ ○ ⊥ ○   ○ ⊥   ○ ⊥ : ○	⊥   ○ ○ ⊥   ○ ⊥
⊥   ○ ○ ⊥ ○ ○   ⊥ ○   ⊥. ○	⊥   ⊥ ○   ○ ⊥
○ ⊥   ○ ○ ⊥ ○   ○ → : ○ ⊥ ○	⊥   ⊥ ○ ○   ⊥

---

А (○) ⊥ ○ ○ ⊥ ○ ○ ○ ⊥ (○)

В ○ ⊥ | ○ ○ ⊥ ○ | ○ ⊥ | ○. ⊥ ○ ⊥ ○ | ○ ⊥ ○ | ○ ⊥ | ○ ⊥

Тут пока невыясненными останутся слова *демон крутит; замысла нет в игре; уж не temento, а просто море*. Остальная же часть словаря укладывается подобно словарю предыдущей части (4.5). А слова *все поэмы Гор* — пишутся — так можно было бы понимать как ответ на *Как? не понять и днесь и Завтра когда поймем*. Но тогда: *пишутся* следовало бы понимать как *происходят* или *создаются*; слово *так* либо как *таким образом*, или же как *произвольно, само по себе*; а *поэмы гор* принять за синтез всех событий передаваемых текстом.

Тезис:	ГОРА	Антитезис:	ЖИЗНЬ
гора поэмы гор: голубиная нежность утр губ родство не отпустит не допустит что коемужды сбудется — по слезам его страсть		вниз=врозь=в жизнь→сброд: рынок: барак: табор  табор: весь век по сердцам базарь врозь нам, быть с другими нам  как будто бы кто-то просто плачет вблизи долг, клятва	

4.7. Часть 8.

↘, ∩ ⊥ | ∩ ⊥ | ∩ ⊥    ⊥ ∩ ∪ | ∩ ⊥ ∩ | ⊥ ∩ ∩ ∩  
 ↘, ∩ ⊥ ∩ | ⊥ ∩ | ⊥    ⊥ ∩ | ∅, ∩ ⊥ | ∩. ⊥ ∩ ∩ | →:  
 ⊥, ∩ ↘ | ∩. ⊥ ∩ | ⊥    ⊥ ∩ ∪ | ∩ ⊥ | ∩ ⊥ ∩ ∩  
 ∪ ∩ ⊥ | ∩ ⊥ ∩ | ⊥    ∪ ∩ ⊥ ∩ ∪ | ∩ ⊥ ∩ ∩ ∩  
 ⊥ ∩ | →. ∩ ⊥ ∩ | ⊥    ⊥ | ∩ ⊥ | ∩ ⊥ ∩ | ⊥ ∩ ∩ ∩  
 ↘, ∩ ⊥ | ∩ ⊥ ∩ | ⊥    ⊥ ∩ | ∪ ∩ ⊥ ∩ | ⊥ ∩ ∩ ∩  
 ↘, ∩ ⊥ | ∩ ⊥ | ∩ ⊥    ⊥ ∩ | ⊥ | ∩ ↘, ∩ ⊥ ∩ ∩  
 ⊥ ∩ | ∪ ∩ ⊥ | ∩ ⊥    ↘, ∩ ⊥ | ∩ ⊥ | ∩ ⊥ ∩ ∩

А — ∩ — ∩ — ∩ ⊥ (∩ ∩)(∪)

В ↘, ∩ ⊥ | ∩ ⊥ ∩ | ⊥    ⊥ ∩ ⊥ | ∩ ⊥ | ∩ ⊥ ∩ ∩ ∩

В данном случае получаются три типа оппозиций:

Тезис		Антитезис
двенадцать апостолов=мой грот той горою будет горд город страстные, <i>не быть</i> упорствуем та гора была — миры! Атлас подобия (богов, ср. 4.5.: небожители)		горе началось с горы та гора на мне — надгробием боги мстят (ср. судьбу Атласа и изгнание из рая; также <i>рай</i> в 4.2)
Тезис	Антитезис	
горою будет горд грот (и волны впрыгивали) чтите Атлас, боги  (медвежий ров)	гора (место явления святых, Бога, чудес)  Бог (ср. 4.1: там в единственном числе) двенадцать апостолов	

Как видно, противоречивость ГОРЫ как вершины счастья и источника горя состоит еще и в том, что в ней объединены истинная (церковная) святость со святостью языческой: если первый тип культа требует сохранения благо-

детели, чистоты, то второй выдвигает на первое место естественное (биологическое) влечение — *медведь, вода* обладают лунарными свойствами; не безразличен к Луне и *Атлас*: он совместно с титанкой Фойбэ управлял именно Луной<sup>9</sup>.

Оппозиция двух разных типов культа хорошо объясняет также и слова из 6-ой части (4.6.), временно оставшиеся неясными:

(Гора говорила, что это) демон  
Крутит, что замысла нет в игре.  
Уж не memento, а просто — *море!*

Тут особенно интересно „языческое” истолкование латинской (христианской) формулы *memento mori*: одна часть ее сохраняет свою принадлежность породившему ее культу, другая же оказалась „невежественно” переведена в категориях языческой (плотской) символики.

4.8. Части 9 и 10.

⊥	∩	⊥	∩	∩	⊥	∩	⊥	∩	∩	⊥	∩	⊥	∩	⊥
∩	∩	⊥	∩	∩	⊥	∩	⊥	∩	∩	∩	∩	∩	∩	⊥
∩	∩	⊥	∩	∩	→	∩	⊥	∩	∩	⊥	∩	⊥	∩	⊥
∩	∩	⊥	∩	∩	⊥	∩	⊥	∩	∩	∩	∩	∩	∩	⊥
∩	∩	⊥	∩	∩	←	∩	⊥	∩	∩	∩	∩	∩	∩	⊥
∩	∩	⊥	∩	∩	→	∩	⊥	∩	∩	∩	∩	∩	∩	⊥
⊥	∩	⊥	∩	∩	⊥	∩	⊥	∩	∩	∩	∩	∩	∩	⊥
⊥	∩	⊥	∩	∩	←	∩	⊥	∩	∩	⊥	∩	∩	∩	⊥
⊥	∩	⊥	∩	∩	⊥	∩	⊥	∩	∩	∩	∩	∩	∩	⊥
∩	∩	⊥	∩	∩	⊥	∩	⊥	∩	∩	∩	∩	∩	∩	⊥
∩	∩	⊥	∩	∩	⊥	∩	⊥	∩	∩	∩	∩	∩	∩	⊥
∩	∩	⊥	∩	∩	→	∩	⊥	∩	∩	∩	∩	∩	∩	⊥
А ∩ ∩ ⊥ ∩ ∩ — ∩ ⊥ (∩ ∩)														
В	∩	∩	⊥	∩	∩	⊥	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	⊥

<sup>9</sup> Por.: M. Eliade, op. cit., s.166 - 176; R. Graves, *Mity greckie*. Warszawa 1967, s. 37. Эта архаическая символика могла быть известна Цветаевой по ее воспитанию — отец поэтессы был известным филологом и историком искусства. Кроме того, Цветаева всегда тщательно проверяла значение привлекаемых символов, мифов, легенд. Так, например, она пишет Тесковой в письме из St. Gilles-sur-Vie от 8-го июня 1926 г.: „Да! Последняя просьба! На дне корзины должна находиться толстая коричневая немецкая мифология, в переплете, с картинками.

Gustav Schwab — Die schönsten Sagen des klassischen Altertums.

Эту книгу нужно отправить отдельно, *почтой*, заказной бандеролью, *не багажом*. Она мне крайне нужна в возможно скором времени для II ч. Тезея, которую пишу сейчас. Толстый.

о	о	↓	о	о	→,	о	↓	о	о	о	о	↓	о	о	о	↓	о	↓
↓	о	↓	о	о	↓	о	↓	о	о	↓	о	↓	о	о	о	о	↓	↓
о	о	↓	о	о	о	о	↓	о	о	↓	о	↓	о	о	↓	о	↓	↓
о	о	↓	о	о	о	↓	о	↓	о	о	↓	о	↓	о	о	о	о	↓
о	о	↓	о	о	о	о	↓	о	о	↓	о	↓	о	о	о	о	↓	↓
о	о	↓	о	о	о.	о	↓	о	о	↓	о	↓	о	о	о	о	о	↓
↓	о	↓	о	о	→	о,	↓	о	о	↓	о	↓	о	о	о	о	↓	↓
↓	о	↓	о	о	↓	о	↓	о	о	↓	о	↓	о	о	о	о,	о	↓
о	о	↓	о,	о	↓	о	↓	о	о	↓	о	↓	о	о	о,	о	↓	↓
↓	о	↓	о	о	о	↓	о	о	↓	о	↓	о	о	о	о	↓	↓	↓
о	о	↓	о,	о	↓	о	↓	о	о	↓	о	↓	о	о	о,	о	↓	↓
↓	о	↓	о	о	↓	о	↓	о	о	↓	о	↓	о	о	о,	о	↓	↓
о	о	↓	о	о	о	↓	о	о	↓	о	↓	о	о	о	о	↓	↓	↓

А о о ↓ о о — о ↓ (о о)

В о о ↓ о о / ↓ / о ↓ о о ↓ о ↓ о о / о / о ↓

Словарь ритмических отклонений данных частей текста продолжает уже отмеченную оппозицию 8-ой части — *чистота* и *страсть* и вводит развернутую оппозицию *гора* ↔ *город* (которая в предшествующем словаре была мало понятной):

надо женщиной быть  
 (пока можешь еще) — грехи!  
 есть беспутные  
 кратер пущенный → (ср. *бесПутные: Пуценный*)  
 (безумия) уст достаточно (ср. *зубы: 4.4. и 4.6.*)  
 будут девками (ваши дочери)  
 дочь ребенка расти (внебрачного)! → (ср. 4.6: *Агарь, табор*)  
 сын, цыганкам (себя стравн)!  
 в час неведомый (опознаете) → (ср. по библии:  
 гору заповеди (седьмой) *не прелюбодействуй*)

В свою очередь ГОРОД получает почти все известные по предыдущему словарю значения ГОРЫ, но однозначно отрицаемые поскольку в ГОРОДЕ они не отличаются никакими ценностями (ни положительными ни отрицательными), не входят в принимаемую автором систему ценностей<sup>10</sup>:

коричневатый, несколько разъехавшийся том. Там же имя с припиской: книга на всю жизнь...” М. Цветаева, *Письма к Анне Тесковой*. Прага 1969, стр. 40. С другой стороны, эту символику могла воскресить исключительная интуиция Цветаевой-художника. Интуиция, которая весь авангард европейской культуры начала века вела как раз к истокам человеческой культуры вообще.

<sup>10</sup> Собственно говоря, поэтический мир Цветаевой отличается своей тройственностью: тот, который она принимает, состоит из положительных и отрицательных ценностей, отвергаемый же остается „без знака”, в нем вообще нет места для каких либо ценностей — он *нейтрален, сер* и ни одна из его категорий не совместима с категориями приемлемого для поэтессы мира.

гора ↔(пригорок) поросший семьями лалисадники виноградники застроят дачами (пойдут) лоскуты (выкраивать) перекладинами (рябить) (ср. 4.2 и 4.3) этажи и ходы (надумывать) говорят легче жить	
счастье↔на развалинах счастья нашего город станет (мужей и жен) чтобы каждая нитка в дом (ср. 4.5) Ибо надо ведь хоть кому-нибудь Крыши с аистовым гнездом будут дачники пережевывать барыши	
любовь↔любви не скрашенной (ср.: 4.6 и 4.7) ни разлукою, ни ножом	

И, наконец, в места нарушающие ритмическую тенденцию попадает словарь, который отображает точку зрения лирического героя, или даже самого Автора:

Да не будет вам места злачного, Телеса Да не будет вам счастья дольного, Муравьи Тверже камня краеугольного, Клятвой смертника (на одре) Поздно хватаясь (поймет) Пока можешь еще — грехи!
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

4.9. Послесловие

о, о   о     о     о	о о     о о
о, о   о, о   о   о	о о,     о   о
о о     о   о   о	о     о   о
о       о     о	о о       о   о
о о       о   о   о	о о       о   о
о о       о   о   о	о       о. о.
о о       о   о   о	о, о       о   о,
о о,       о   о   о	о о  , <   о о.
о, о       о   о   о	о       о   о
о, о   о, о   о   о	о о       о   о
о о       о   о   о	о о       о   о
о о       о   о   о	о о,       о   о
о, о       о   о   о	о       →: о о,
о, о   о, о   о   о	о. о       о   о

А о о | | о о | (о) → [без 4-х стихов]  
В о о | | о | о | о о о | | о / о / |

Словарь отклонений *Послесловия* сводится к тезису единства всех значений ГОРЫ и невозможности их разобщения, хотя внутренне они чаще всего противоречат друг другу.

я не помню тебя отдельно (от любви) равенства знак я не вижу тебя отдельно (белым) пробелом весь (особый) весь любовь связь, а не сыск ты, как круг цельный вихрь	в жизни жизнь, как она есть частности мелом (отмечать — дело портных) часовщик я, или врач? (океан) скопище брызг?
тронное „мы” (в ворохах) сонного (пуха)	

Кроме того, в данном словаре оказались стихи, которые явно рассчитаны на установление связи с началом поэмы — *Посвящением* (ср. 4.0.в)

Душа в ранах, рана сплошь ↔ есть пробелы в памяти  
Памяти мечь ↔ есть пробелы в памяти

⇐

Черной ни днесь, ни впрעדь  
Не заткну дыры.

5.0.

А. В дальнейшем следовало бы проследить реальную эволюцию ритма всего текста и его отдельных частей. Само собой разумеется, что в этом случае необходимо было бы проанализировать и словарь не вошедший в ритмические отклонения обзорного ритма. Поскольку, однако, нас интересует пока лишь смысл вопроса о связи ритма с семантической структурой поэтического текста, то детальное рассмотрение всевозможных реляций и подробное прослеживание взаимосвязей между обеими структурами (ритма и семантики) кажется необязательным.

Б. Во всяком случае, если попытаться семантическую структуру поэмы Цветаевой представить в виде перечня оппозиций и сопоставить полученную картину с перечнем оппозиций возникающих в словаре отклонений, то этот второй перечень (выше, собственно, лишь намеченный) не будет противоречить структуре *Поэмы горы*, а наоборот — окажется ее основным ядром.

В. Состав словаря ритмических отклонений рассмотренного в обзорном порядке кажется независимым от частотного словаря поэмы; например (ч. — частотность слова в тексте, о. — частотность попадания этого слова в места ритмических отклонений):

Слово	Ч.	О.
говорить	6	2
гора	48	7
горе	5	2
горевать	14	1
город	3	3
губы (+уст)	5	5
душа	2	—
зерно	2	—
рай	3	3
холм	3	2

6.0. Если на основании такого узкого фактического материала было бы рискованно утверждать, что ритм поэтического произведения является своего рода информацией о семантической структуре этого произведения, то безусловно кажется другое: *есть такие произведения, в которых ритм нагружен информацией об их семантической структуре.*

6.1. Наиболее полную информацию о структуре произведения несет ритм рассматриваемый в двух временных планах: обзорном и эволюционном.

6.2. Условие информативности обзорного ритма заключалось бы в сосуществовании его двух противоположенных стремлений: тяготение к стабильности и невозможность ее полной реализации.

6.3. Статистически преобладающее стремление обзорного ритма предлагается назвать ритмической тенденцией. Именно она составляет фон, на котором другой тип ритма получает значение информационного.

6.4. Условие же информативности эволюционного ритма следующее: способность вызывать у читателя ритмическую инерцию, ритмическое ожидание, и разрушение этой инерции, невыполнение ожидания.

## RHYTHM AND SEMANTICS IN POETICAL WORK (Pushkin, Evtushenko, Tsvetaeva)

by

JERZY FARYNO

### Summary

In the real rhythm of poetical work we distinguish two of the following types: *rhythm-tendency* (statistically dominating distribution of accent and partitions between words) and *rhythm-disturbance* (not permitting the full realisation of rhythm-tendency). We examine these characteristics of the rhythm in relation to same text, those moments of the text, where the collision of two contradictory tendencies of the rhythm is resident, in which the rhythmical tendency is disturbed. In other words, our investigations are reduced to the observation of *rhythmical disturbances of the vocabulary.*

In the case of Pushkin's poem we also investigate the evolution of the rhythm synchronically with the material development of the text and single out *rhythmical inertia* which causes the *anticipation* of definite form of rhythm and the *disturbances of this inertia*, the „*non-realisation*” of *anticipation*.

Of course, the skimpy actual material (scarcely three works — Pushkin, Evtushenko, Tsvetaeva) does not authorize to formulate categorical conclusions but empowers as to propose the following suppositions:

1. It so happens, that in some works the *rhythm has the value of information about the semantical structure of a given poem*.

2. We obtain the fullest information about the structure of a poem only if we examine the rhythm in two aspects at the same time: *evolutionary and retrospective*.

3. The rhythm in retrospect will give information if we have the co-existence of two contradictory aspiration of the rhythm: *aspiration to gain stability and non-admittance of stability*.

4. We call the statistically dominating aspiration of the retrospective rhythm as *rhythmical tendency*, which in fact serves as a *background* for another type of rhythm (non-admitting stability), which in turn will have the *value of information*.

5. The evolutionary rhythm informs us about the semantical structure of a poem if it has: *the ability to form rhythmical inertia in the reader, rhythmical anticipation, and the disturbance of this inertia*.