

Олег Гринбаум

Санкт-Петербургский государственный университет
 Университетская наб. 7 / 11, 199034 Санкт-Петербург, Россия
 Тел.: (78123) 289519
 E-mail: oleg@og3580.spb.edu

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОНЕГИНСКОЙ СТРОФЫ ПУШКИНА И БАРАТЫНСКОГО¹

Математик, подобно живописцу или поэту – создатель форм...

Первое испытание – красота.

Г. Харди, английский математик

В статье исследуется архитектоника и ритмическая организация одной из наиболее известных в русской классической поэзии стихотворных форм – Онегинской строфы. При помощи им самим разработанного метода статистического анализа ритмико-гармонической точности и интонационно-синтаксических параметров Онегинской строфы в поэзии Пушкина, Баратынского и Лермонтова, автор математически выверенным способом подтверждает высокую художественную ценность анализируемых произведений. Предложенный способ анализа поэтического текста позволяет показать, что "формула цветка и формула стиха могут быть представлены единой формулой "божественной пропорции", кодирующей математическими символами процесс гармонического саморазвития материальных и художественных объектов".

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: строфа, строка, ритм, сопоставительный анализ, гармония, числа Фибоначчи, статистический анализ.

Предисловие

Золотой век русской поэзии пополнил копилку мировой литературы тремя поэтическими шедеврами, написанными Онегинской строфой – к ним, помимо самого романа Пушкина «Евгений Онегин», относится поэма Баратынского «Бал» и поэма Лермонтова «Тамбовская казначейша». Поэма Баратынского дает исследователю уникальную возможность сопоставить собственные впечатления и теоретические изыскания с мнением Пушкина, который, как известно, был автором и изобретателем новой стихотворной формы – «Онегинской строфы». Пушкин выразил свое отношение к поэме «Бал» следующими словами: «Сие блестящее произведение исполнено оригинальных красот и прелести необыкновенной»². Именно эта высокая оценка и должна, по нашему мнению, служить ориентиром для любого искусствоведческого, в том числе и стиховедческого анализа.

Баратынский приступил к работе над поэмой «Бал» в начале 1825 года (к

¹ Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 00-15-98859 «Ведущие научные школы».

² ПУШКИН, А. С. «Бал» Баратынского. In ПУШКИН, А. С. *Мысли о литературе*. Москва, 1988, с. 92.

этому моменту уже были напечатаны первые три главы «Евгения Онегина»), а завершил и впервые опубликовал ее в полном объеме в октябре 1828 года. Весьма знаменательно, что поэма «Бал» была опубликована в книге «Две повести в стихах» вместе с «Графом Нулиным» Пушкина. Что же касается поэмы Лермонтова «Тамбовская казначейша», то она была написана в 1838 году – через год после гибели первого поэта России. Естественно, мы лишены счастливой возможности знать мнение Пушкина об этом произведении. В нашей работе представлен стиховедческий аспект сопоставительного анализа двух поэтических текстов Пушкина и Баратынского. Это означает, что мы не затрагиваем здесь вопросов, традиционно рассматриваемых в литературоведении, таких как историко-литературный контекст, тематика и мотивы, сюжет, композиция, художественное пространство-время и другие.

Наша задача лежит несколько в иной плоскости. Гармония стиха рассматривается нами в неразрывной связи ритмики с формой и содержанием стиха; именно единство основных параметров двух разных и вместе с тем во многом сходных поэтических произведений Пушкина и Баратынского мы намерены продемонстрировать в своем докладе. Для большей наглядности мы представляем здесь и данные по строфам поэмы Лермонтова «Тамбовская казначейша».

1. Ритм, форма и содержание стиха

Понятия формы и содержания стиха с необходимостью рассматриваются нами в контексте постулатов философско-феноменологического знания, точно так же как понятия движения, ритма и меры – в едином с ними контексте эстетических категорий гармонии, грации и красоты.

Гармония есть мыслимая субстанция эстетического объекта, а мера – материальная субстанция такого объекта. Мера есть форма гармонии, а гармония – это содержание эстетически осознанной меры. Гармонию измерить нельзя, но можно обнаружить и изучать конструктивный принцип, который лежит в основе эстетического объекта и которым обусловлено само существование эстетически значимой меры. Таким принципом является *божественная пропорция* ритма или закон «золотого сечения», который, являясь *универсальным законом художественной формы*³, математическими символами кодирует не только количественно-качественные состояния эстетического объекта, но одновременно и сам процесс перехода от одного качественного состояния к другому. Метод ритмико-гармонической точности, в основу которого положена *божественная пропорция* ритма, позволяет «поверять алгеброй гармонию», отражая в едином критерии эстетические и формальные параметры художественного текста.

Движение поэтической мысли реализовано в ритме. Ритм есть понятие общее и видовое: ритм есть способ саморазвития поэтической мысли. Ритм связан с самой сущностью творчества и восприятия художественного произведения, ритм есть эстетически значимое движение поэтической мысли, организованное по закону гармонии; «ритм делает ощутимой гармонию» (Е. Г. Эткинд), ритм (в отличие от метра) есть «эстетически

³ ЛОСЕВ, А. Ф. Музыка как предмет логики. In ЛОСЕВ, А. Ф. *Из ранних произведений*. Москва, 1990, с. 361.

осознанная норма» (Б. В. Томашевский), ритм есть «стержневой, конструктивный фактор стиха» (Ю. Н. Тынянов).

Категориальное триединство «ритм-форма-содержание» представляет собой художественную (эстетически значимую) «формулу» стиха, в которой ритм словесного уровня играет роль организатора эстетически значимого движения, локализованного в пределах конкретной меры – строфы (строфоида). Ритм есть имманентная и, одновременно, латентная качественно-количественная основа стиха, которая, с одной стороны, найдена поэтом и неявно зафиксирована им в тексте, а с другой – это та сущностная характеристика стиха, которая обнаруживается читателем (или им не обнаруживается) в процессе сотворческого осмысления поэтического мира автора.

Ритм неотделим от содержания: «Содержание и ритм, – писал А. Белый, – в большинстве случаев совпадают. Ритм прорывается непосредственно: непосредственно он аккомпанирует смыслу»⁴. В более формальном представлении ритм, являясь объектом научного интереса, выступает как единый «ритмо-смысл». Но именно «ритмо-содержание» обретает в стихе форму как меру собственного самоограниченного саморазвития. Такой формой в строфических произведениях является строфа, а в астрофических – строфоид. Мера как эстетическая категория рассматривается в этом контексте как «качественно–определенное количество, прежде всего как непосредственное» данное⁵. Именно с этих позиций мы определяем гармонию как такую эстетически осознанную меру, что «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже»⁶.

Представление о гармонии как о «единстве в многообразии» и о мере как эстетически значимой форме открывает путь к ясному и конструктивному пониманию природы строфического ритма русского классического (пушкинского) стиха: «ритм в искусстве – в частности, стихотворный – предстает как единство в многообразии»⁷. В стихотворном тексте «единство» строфы предопределено ее слоговым (силлабическим) объемом⁸, а «многообразие» – вариативностью использования разных ритмических форм того или иного стихотворного размера. Выбор для строки той или иной ритмической формы, осуществленный поэтом скорее интуитивно, чем сознательно, связан не только с положением этой строки в строфе; этот выбор имеет явную тенденцию определяться ритмико-эстетическим принципом саморазвития поэтической мысли в пределах определенного стихового пространства-времени, т. е. в пределах строфы. Строфа как мера поэтического текста представляет собой отшлифованную поэтическим опытом речевую количественно-качественную конструкцию, в которой динамическое триединство «ритм – форма – содержание» обретает свою эстетически значимую материальную завершенность.

⁴ БЕЛЫЙ, А. О ритмическом жесте. *Ученые записки Тартуского университета*, 1981, вып. 515: структура и семиотика художественного текста. с. 138 – 139.

⁵ ГЕГЕЛЬ. Энциклопедия философских наук. In ГЕГЕЛЬ. *Сочинения*. Москва, 1968, с. 181.

⁶ См.: ЛОСЕВ, А. Ф.; ШЕСТАКОВ, В. П. *История эстетических категорий*. Москва, 1965, с. 29.

⁷ ХОЛШЕВНИКОВ, В. Е. *Стихovedение и поэзия*. Ленинград, 1991, с. 209.

⁸ Силлабизм, по мнению Г.А. Шенгели, является «универсальной формой стиха... – во все времена, у всех народов, независимо от системы метрики, независимо от степени ее развития...» (ШЕНГЕЛИ, Г. А. *Трактат о русском стихе*. Москва, 1923, с. 89).

2. Принцип конструкции русского классического стиха

Конструктивным принципом, лежащим в основе историко-литературного становления (формирования) и регенерации (воспроизведения) строфы русского классического стиха, является принцип «золотого сечения». Строфа формируется по универсальному закону художественной формы и представляет собой системное образование, единое в двух своих аспектах одновременно: структурном как совокупности взаимосвязанных элементов и динамическом как меры ритмического движения.

Эстетико-формальное стиховедение выделяет два уровня изучения гармонии стиха: уровень ритмико-гармонического потенциала строфы и уровень реализации этого потенциала в конкретном поэтическом тексте. Историко-литературный процесс генерации и воспроизведения разных типов поэтических строф имеет своим прямым аналогом природный процесс естественного отбора. Но если в природе основным критерием «живучести» является способность организма приспосабливаться к меняющимся условиям среды обитания, то в художественном мире решающим оказывается эстетический потенциал той или иной поэтической структуры (строфы). Вопрос об эстетическом потенциале напрямую связан с проблемой продуктивности строф разных стихотворных размеров, а исключения, например, сравнительно малая воспроизводимость строфы-феноменов (Онегинской строфы Пушкина или Бородинской строфы Лермонтова) лишь подтверждают общее правило.

«Божественная пропорция» и ряды Фибоначчи позволяют описать процессы, лежащие в основе формирования разных типов строф, а также дать оценку степени их устойчивости и гармоничности. Тем самым открывается возможность создания ритмико-гармонической типологии строфы русского классического стиха. По уровню ритмико-гармонического потенциала среди малых строф лидирует 4-стишие 4-ст. ямба, а среди крупных строф – Онегинская строфа.

Ритмико-гармонический потенциал строфы как эстетико-формальная характеристика стиха определяется (1) соотносительностью силлабического объема строфы с числами Фибоначчи и (2) процессом (способом) самоорганизации (формирования) строфы как симметрично-асимметричной конструкции стиха. Нами было установлено, что принцип формирования ямбических строф разных поэтических размеров один и тот же: семь шагов саморазвития формируют строфу 4-стопного, 5-стопного и 6-стопного ямба, а четыре шага – строку стихотворного текста тех же стихотворных размеров. Те же семь шагов саморазвития лежат в основе структурно-динамической модели формирования Онегинской строфы. Сложность структурно-динамической организации ямбических 4-стиший увеличивается с ростом стихотворного размера: она нарастает от 4-ст. ямба к 6-стопному, что не только полностью соответствует данным о числе строк, написанных Пушкиным 4-ст., 5-ст. и 6-ст. ямбом, но и впервые позволяет с формальных позиций объяснить *естественность* этого факта. «*Естественно*, – писал Б. В. Томашевский, – что наибольшее число ямбических четверостиший <у Пушкина> написано четырехстопным ямбом». Вопрос о *естественной* для Пушкина предпочтительности 4-ст. ямба принадлежит к числу стиховедческих *загадок*, не получивших в

работах наших предшественников формального истолкования⁹.

Ритмико-гармоническая точность конкретной строфы русского классического стиха определяется соотношением трех ее составляющих: слоговым (силлабическим) объемом строфы, количеством в ней безударных слогов и количеством в ней ударных слогов (тонический объем строфы). Слоговый объем предопределяет единство строфы, а количество ударных и безударных слогов – ее ритмическую вариативность.

«Золотые» тройки чисел являются, таким образом, элементами *рядов* Фибоначчи, а сам принцип «золотого сечения» и есть, по нашему мнению, тот «ключ» («принцип конструкции»), который «устанавливает те или иные связи внутри этих конструктивных *рядов*»¹⁰. Кажущаяся неестественной простота этого «золотого» принципа гармонии строфического ритма была словно бы загодя объяснена Ю. Н. Тыняновым, который писал, что «бесконечно разнообразное слияние конструктивного принципа с материалом... совершается в массе разнообразных форм, но неминуем для каждого литературного течения час исторической генерализации, приведения к простому и несложному»¹¹.

Сравнение теоретических и реальных значений не оставляет сомнений в правильности такого вывода. Действительно, ритмико-гармонический потенциал 4-стиший 4-ст. ямба формально определяется «золотой» тройкой Фибоначчи (13 – 21 – 34), а фактическое среднее значение тонического объема у русских поэтов равно $T = 12,7$ (данные Г. А. Шенгели, учитывающие «строчное тяготение» ямбических форм¹²). По данным М. Л. Гаспарова, тонический объем T катренов 4-ст. ямба Пушкина с перекрестной рифмой *AbAb* и *aBaB* равен 12,7 и 12,9 соответственно, а у Лермонтова для первого варианта рифмовки $T = 12,9$ ¹³. Другой пример: для одической строфы тройка чисел Фибоначчи (33 – 53 – 86), а ее средний тонический объем равен $T = 32,9$ ¹⁴.

В этом обнаруживается та удивительная закономерность, которую в стихах великих поэтов ощущали многие исследователи, например Б. В. Томашевский: «Числа должны переживаться как качество... В стихах Пушкина наиболее совершенным образом осуществились какие-то строгие законы речевого ритма»¹⁵.

Строфа, таким образом, есть системно-структурное образование, в котором и ритм, и рифма, и интонация, *совзаимодействуя*, образуют единое целое, а эстетическую значимость такого *совзаимодействия* отражает в едином критерии божественная пропорция, являющаяся универсальным законом художественной формы.

3. Ритмика и архитектоника Онегинской строфы Пушкина и Баратынского

⁹ Подробнее см.: ГРИНБАУМ, О. Н. *Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении*. Санкт-Петербург, 2000, с. 37.

¹⁰ ТЫНЯНОВ, Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва, 1977, с. 25.

¹¹ ТЫНЯНОВ, сноска 10, с. 261 – 269.

¹² ШЕНГЕЛИ, Г. *Техника стиха*. Москва, 1960, с. 175.

¹³ ГАСПАРОВ, М. Л. *Избранные статьи*. Москва, 1995, с. 55.

¹⁴ ГАСПАРОВ, сноска 13, с. 75.

¹⁵ ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В. *О стихе*. Ленинград, 1929, с. 56.

Строфический ритм романа Пушкина «Евгений Онегин» исследован нами в расширительном контексте, т. е. в сравнении с другими произведениями XIX – XX веков, которые написаны Онегинской строфой – это поэмы «Бал» Баратынского, «Тамбовская казначейша» Лермонтова, «Младенчество» Вяч. Иванова, «Письмо» Волошина, «Университетская поэма» Набокова и роман в строфах Северянина «Рояль Леандра». В соответствии с темой нашего доклада, мы остановим свое внимание на двух произведениях – Пушкина и Баратынского, но в целях большей наглядности будем приводить и данные по Онегинским строфам поэмы Лермонтова «Тамбовская казначейша».

3.1. Ритмико-гармоническая точность «Онегинской строфы» в системно-статистическом измерении.

Статистический анализ ритмико-гармонической точности «Онегинской строфы» и ее интонационно-синтаксических параметров базируется на результатах нашего изучения поэтического материала, которое позволило получить детальные данные по каждой из 708 строф, включая 362 полных строфы романа А. Пушкина, восемь строф его поэмы «Родословная моего героя», а также 338 строф, принадлежащих перу других авторов. Общие сведения по текстам Пушкина, Баратынского и Лермонтова приведены в табл. 1.

Исследование строфического ритма проводилось только по текстам полных строф поэтических произведений; вне рамок настоящей работы, кроме неполных и отсутствующих строф, остались фрагменты: романа «Евгений Онегин» – эпиграф, строфы из «Путешествия Онегина», Песня девушек, Письмо Татьяны и Письмо Онегина

Таблица 1

Общие сведения о произведениях, написанных Онегинской строфой

Поэт	Произведение	Годы создания	Кол-во строф	Слоговый объем строфы	Рифмическая цепь
Пушкин	<i>Евгений Онегин</i>	1823 – 1831	362	118	<i>AbAbCCddEffEgg</i>
Баратынский	<i>Бал</i>	1825 – 1828	46	118	<i>AbbAcDcDeeFgFg</i>
Лермонтов	<i>Тамбовская казначей-ша</i>	1838	43	118	<i>AbAbCCddEffEgg</i>

Строго говоря, поэму Баратынского «Бал» нельзя отнести к произведениям, написанным «Онегинской строфой» – по своей строфической организации она является *derivatom* пушкинской строфы. Действительно, в строфе Баратынского изменена последовательность расположения катренов разных видов рифмовки, а заключительная часть строфы образована не двустушием, как у Пушкина, а четверостишием с перекрестной рифмовкой (см. табл. 1); тем более интересным становится многоплановый сопоставительный анализ этих близких поэтических конструкций, некоторые аспекты которого мы представим ниже.

Поэтический материал, вовлеченный в наше исследование, неоднороден как в историко-литературном, так и жанрово-тематическом отношении, эти

произведения значительно разнятся по своему масштабу. Функционально-стилистическая неоднородность речи в исследуемых поэтических текстах, написанных «Онегинской строфой», учтена нами путем отнесения каждой строфы к одному из двух типов речи – авторской и неавторской (чужой), а также выделением в рамках чужой речи трех ее подтипов – диалогической, монологической и смешанной (авторской и чужой). Основные параметры ритмико-гармонической точности строфического ритма приведены в таблицах 2 и 3, в которых N – количество строф, T – тонический объем строфы, τ – уровень ритмико-гармонической точности. Данные в этих таблицах расположены в порядке убывания величины τ и являются средне-статистическими величинами по всему объему выборки (по всем строфам) каждого произведения в отдельности. Процентные значения указаны по отношению к общему объему строф для каждого произведения в отдельности. Анализ параметров «Онегинской строфы», которые представлены в табл. 2, с особой настоятельностью указывает на необходимость использования (при изучении ритмико-гармонических и интонационно-синтаксических явлений) статистических оценок в противоположность средним (обобщенным) значениям, вычисленным, например, по итоговым данным дистрибуции ритмических форм 4-стопного ямба.

Таблица 2

Ритмико-гармоническая точность Онегинской строфы функционально-стилистическом аспекте

Поэт, произведение	Все строфы			Строфы авторской речи			Строфы неавторской (чужой) речи		
	N	T	τ	N	T	τ	N	T	τ
Пушкин <i>Евгений Онегин</i>	362	45,1		286			76		
	100%		1,90	79%	44,9	2,00	21%	45,6	1,80
Лермонтов <i>Тамбовская казначейша</i>	43	45,6		35			8		
	100%		1,39	81,4%	45,4	1,73	18,6%	46,5	0,76
Баратынский <i>Бал</i>	46	45,0		23			23		
	100%		0,87	50%	44,3	0,98	50%	45,7	0,80

В этой связи достаточно обратить внимание на численное значение тонического объема строфы Баратынского $T = 45,00$ (графа 3, табл. 2), предопределяющее идеальное в среднем совпадение силлабо-тонических параметров строфы с «золотой» тройкой ряда Фибоначчи (45 – 73 – 118) и вытекающее из этого факта максимально возможное для «Онегинской строфы» значение уровня ритмико-гармонической точности, равное $\tau = 15,0$. Реальная же величина τ , взятая как средне-статистическая по всему объему из 46 строф поэмы Баратынского «Бал» ($\tau = 0,87$), хотя и оказывается в 17,2 раза хуже своего среднего (обобщенного) значения ($\tau = 15,0$), но строго математически является единственно точной и достоверной.

Во многом сходный характер кривых, которые можно построить по данным табл. 1, 2 и 3, позволяют отметить не только близость количественных данных для текстов Баратынского и Пушкина, но и их резко выраженную качественную асимметрию. Так, если у Пушкина среди 320 гармонических¹⁶ строф (что составляет 88,3% всех строф романа) насчитывается 221 золотая строфа (61,0% всех строф), то у Баратынского картина иная – в поэме «Бал» золотые строфы составляют 34,8%, а гармонические – 76,1% (16 и 35 строф соответственно).

Таблица 3

Ритмико-гармоническая точность Онегинской строфы в строфах неавторской (чужой) речи

Поэт, произведение	Диалоги			Монологи			Смешанная речь		
	<i>N</i>	<i>T</i>	τ	<i>N</i>	<i>T</i>	τ	<i>N</i>	<i>T</i>	τ
Пушкин <i>Евгений Онегин</i>	10 2,7%	45,3	1,71	13 3,7%	45,5	1,97	53 14,6%	45,7	1,62
Лермонтов <i>Тамбовская казначейша</i>	–	–	–	1 2,3%	47,0	0,58	7 16,3%	46,4	0,79
Баратынский <i>Бал</i>	–	–	–	8 17,4%	46,25	0,65	15 32,6%	45,40	0,91

В целом абсолютные и относительные значения ритмико-гармонических параметров указывают на то обстоятельство, что удельный вес золотых «Онегинских строф» в романе Пушкина является максимальным; этот факт с формальных позиций подтверждает эстетическое совершенство ритмики романа «Евгений Онегин». Вопрос же о некотором противоречии между не слишком убедительным уровнем ритмико-гармонической точности поэмы «Бал» и высокой пушкинской оценкой этого произведения требует пояснений.

Относительная неоднородность речи (в функционально-стилистическом плане) максимальна именно в поэме Е. Баратынского: в этом произведении ровно половина всех строф относится к строфам неавторской (чужой) речи (табл. 3). Для сравнения отметим, что число полных строф неавторской речи в романе «Евгений Онегин» чуть более 20%, а в поэме Лермонтова их менее 19%. Существенным является и тот факт, что ритмико-гармоническая точность строф авторской речи в произведениях всех поэтов выше, чем в строфах чужой речи; этот факт не вызывает удивления, поскольку в диалогах и монологах автор описывает события и представляет героев посредством их собственной речи (быстрой или медлительной, гневной или усталобезразличной, грубоватой или изысканно-вежливой и т. д.), что не может не отражаться на уровне ритмико-гармонической точности таких строф.

¹⁶ Гармоническими мы называем такие строфы, для которых $\tau \geq 1$ – для «Онегинской строфы» таковыми являются строфы, тонический объем *T* которых равен 44, 45 или 46 ударных слогов; золотыми мы называем те из них, для которых *T* = 45.

Сказанное в полной мере относится к произведению Баратынского, в котором ритмико-гармоническая точность строф авторской речи практически равна единице ($\tau = 0,98$), тогда как для строф чужой речи $\tau = 0,80$; те же строфы поэмы «Бал», которые Пушкин выделял особо (*гармоническая* строфа «Но как влекла к себе всеильно...» и *золотая* строфа «Как в близких сердцу разговорах...»), имеют величины τ , равные 1,0 и 15,0 соответственно. Одинаковый объем строф авторской и чужой речи поэмы «Бал» позволяет легко заметить разницу в их ритмико-гармонической дистрибуции (см. рис. 1), а именно увеличение доли *тяжелых* (в ритмико-гармоническом отношении) строф неавторской речи (среднее значение тонического объема строфы чужой речи $T = 45,70$) в противоположность более *легкому* ($T = 44,30$) и стремительному ритмическому движению в строфах авторской речи Баратынского. Отметим в скобках, что та же тенденция имеет место в романе Пушкина, а также в произведениях Лермонтова, Северянина, Вяч. Иванова и В. Набокова.

3.2. Виды строфического ритма «Онегинской строфы»

Метод ритмико-гармонической точности позволяет разбить всю совокупность «Онегинских строф» на три основные группы в зависимости от их тонического объема (см. табл. 4), определив тем самым следующие виды строфического ритма:

а) *гармонический*, для которого величина T равна 44, 45 или 46 ударным слогам, а уровень ритмико-гармонической точности $\tau \geq 1,0$. Среди *гармонических* строф особую группу образуют *золотые* строфы ($T = 45$, $\tau = 15,0$), преобладающие в романе Пушкина (61,0% от общего числа строф), а в других произведениях составляющие 34,8% у Баратынского и 39,5% у Лермонтова. Для большей наглядности приведем примеры двух *золотых* строф, принадлежащих перу Пушкина и Баратынского (см. табл. 4)

Таблица 4

Золотые Онегинские строфы Пушкина и Баратынского

Строфа Пушкина	Строфа Баратынского
Мои богини! что вы? где вы? Внемлите мой печальный глас: Всё те же ль вы? другие ль девы, Сменив, не заменили вас? Услышу ль вновь я ваши хоры? Узрю ли русской Терпсихоры Душой исполненный полет? Иль взор унылый не найдет Знакомых лиц на сцене скучной, И, устремив на чуждый свет Разочарованный лорнет, Веселья зритель равнодушный, Безмолвно буду я звать И о былом вспоминать? (строфа XIX, гл. I)	Как в близких сердцу разговорах Была пленительна она! Как уютительно нежна! Какая ласковость во взорах У ней сияла! Но порой, Ревнивым гневом пламеня, Как зла в словах, страшна собой, Являлась новая Медея! Какие слезы из очей Потом катились у ней! Терзая душу, проливали В нее томленья слезы те: Кто б не отер их у печали, Кто б не оставил красоте? (строфа 7)

б) *легкий*, для которого величина T равна 40, 41 или 42 ударным слогам, а уровень ритмико-гармонической точности τ меньше единицы; в романе «Евгений Онегин» такие строфы составляют менее 2%, а в других произведениях – от 8,7% у Баратынского до их полного отсутствия у Лермонтова;

в) *тяжелый*, для которого величина T равна 48, 49 или 50 ударным слогам, а уровень их ритмико-гармонической точности τ меньше единицы; у А. Пушкина всего три таких строфы (менее 0,5%), а в других произведениях – 6,5% у Баратынского и 4,7% у Лермонтова. Числовые значения параметров, представленные в табл. 5, демонстрируют безусловное количественно-качественное преобладание гармонического начала строфического ритма пушкинского романа.

Таблица 5

Распределение строф по видам строфического ритма в текстах разных авторов

Поэт	Тип речи	Виды строф и количество строф (%)			
		<i>гармонические строфы</i>		<i>легкие строфы</i>	<i>тяжелые строфы</i>
		Всего строф	в т.ч. <i>золотых</i>		
Пушкин <i>Евгений Онегин</i>	ВР	88,4	61,0	1,9	0,3
	АР	89,5	62,2	2,4	0,0
	ЧР	84,2	56,6	0,0	3,9
Лермонтов <i>Тамбовская казначейша</i>	ВР	88,4	39,5	0,0	4,7
	АР	97,1	40,0	0,0	0,0
	ЧР	50,0	37,5	0,0	25,0
Баратынский <i>Бал</i>	ВР	76,1	34,8	8,7	6,5
	АР	78,3	52,2	17,4	0,0
	ЧР	73,9	17,4	0,0	13,0

Этот факт с эстетико-формальных позиций (и с учетом объема романа Пушкина, который в восемь раз превышает объем поэм Баратынского и Лермонтова) подтверждает самые высокие оценки этого произведения, выразителем которых стало, на наш взгляд, мнение Набокова о творчестве Пушкина: «...в самых его затаенных уголках звучит одна истина, и она единственная на этом свете: истина искусства»¹⁷. Не менее выразительны и слова Б. В. Томашевского, который, признавая «Онегинскую строфу» вершиной строфического творчества Пушкина, писал: «...уже современники Пушкина ощущали, что механизм русского стихосложения был им создан наново и что пример Пушкина научил новых поэтов, как писать стихи»¹⁸.

Итак, эстетико-формальный подход к поэтическому материалу помогает обнаружить тенденции и оценить степень устойчивости ритмико-гармонических явлений в русском классическом стихе. С его помощью удается получить необходимые данные для определения градаций на шкале

¹⁷ НАБОКОВ, В. В. Пушкин, или правда и правдоподобие. In НАБОКОВ, В. В. *Лекции по русской литературе*. Москва, 1996, с. 421.

¹⁸ ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В. *Пушкин: работы разных лет*. Москва, 1990, с. 273.

ритмико-гармонической точности. В общей картине крупного поэтического произведения отклонение строфического ритма от своих средних величин значимо не в меньшей степени, чем появление в поэтической строке сверхсхемных ударений и, тем более, наличие в стихотворном тексте сверхтяжелых строк на фоне средних показателей строчного ритма. «Чем ощутимее ритм, тем выразительнее и его нарушение»¹⁹.

3.3. Ритмико-синтаксические характеристики «Онегинской строфы»

Выразительность стиха есть взаимодействие синтаксиса и ритма». Это высказывание Б. В. Томашевского²⁰, а также его известная методика анализа внутренней структуры поэтического текста с опорой на пунктуацию легли в основу нашего изучения ритмико-синтаксических характеристик «Онегинской строфы».

В нашей работе изучались следующие метрико-синтаксические параметры, базирующиеся на модели Б. В. Томашевского:

а) средняя накопленная сила паузы в строфе W ;

б) внутростиховая рассеченность строфы Z , т. е. среднее в строфе число знаков препинания силы «3» (точка, восклицательный и вопросительный знаки), которые, рассекая стихотворную строку в ее средней части, относят эти части строки как минимум к двум разным предложениям и вносят тем самым асимметрию в метрико-синтаксический строй поэтического текста;

в) средняя длина предложения L в строфе, вычисляемая как число строк строфы, деленное на число знаков препинания силы «3», т. е. на общую рассеченность речи в строфе²¹. Параметр L указывает на среднюю протяженность фразы поэтического текста в строфе, измеренную числом строк; он – в сравнении с параметром «внутростиховая рассеченность речи в строфе» – непосредственно отражает такое качество стиха, как безостановочность поэтической речи.

Функционально-стилистический подход к исследованию метрико-синтаксических параметров W , Z и L подтверждает важность соблюдения основного постулата стилеметрической работы (обеспечение качественной однородности исследуемого материала), нарушение которого зачастую приводит к весьма невыразительным результатам²². В этом аспекте обращают на себя внимание два обстоятельства. Это, во-первых, почти вдвое большая длина предложения в строфах авторской речи в сравнении с величинами того же параметра в строфах неавторской речи, причем это соотношение имеет место во всех проанализированных текстах. Например, в поэмах Лермонтова «Тамбовская казначейша» и Баратынского «Бал» эти значения равны (3,41 – 1,83) и (4,99 – 2,71), где первое число относится к строфам авторской, а второе – неавторской речи. Во-вторых, средние значения длины предложения L , вычисленные в целом по всем строфам

¹⁹ ЭТКИНД, Е. Г. *Разговор о стихах*. Москва, 1970, с. 74.

²⁰ ТОМАШЕВСКИЙ, сноска 18, с. 372.

²¹ Случай переноса стихов из строфы в строфу (enjambements) учитывались нами введением индивидуальных поправок, учитывающих перераспределение (в формально-синтаксическом плане) числа строк в таких теснейшим образом связанных между собой строфах.

²² ГРИНБАУМ, О. Н. Компьютерные аспекты стилеметрии. In *Прикладное языкознание*. Санкт-Петербург, 1996, с. 453.

каждого произведения, не отражают реальной метрико-синтаксической картины поэтического текста, так как решающим образом зависят от степени неоднородности изучаемого материала, т. е. от соотношения объемов авторской и чужой речи.

Поэтому далее мы сосредоточим свое внимание на метрико-синтаксических параметрах строф авторской речи. Значения параметров L , W и Z представлены в табл. 6; строки в этой таблице расположены в порядке убывания величины

Таблица 6

*Ритмико-синтаксические параметры Онегинской строфы
(строфы авторской речи)*

Поэт	Кол-во строф (N)	Длина предложения (L)	Сила паузы в строфе (W)	Внутристрочная расчлененность строфы (Z)
Пушкин	286	5,75	23,6	0,45
Баратынский	23	4,99	22,2	0,30
Лермонтов	35	3,41	28,0	0,83

Отметим, что максимальной для всех произведений является длина предложения в строфе Пушкина, а минимальной – в строфе Лермонтова, причем этот факт относится как к строфам авторской, так и неавторской речи. Значение $Z = 0,45$ внутристрочной расчлененности в строфе Пушкина означает, что в строфах авторской речи знак препинания силы «точка» встречается реже, чем один раз на две строфы, а у Баратынского – реже, чем один раз на три строфы ($Z = 0,30$). Что касается показателя средней силы паузы W в строфе, то наибольшим значением обладает строфа Лермонтова ($W = 28,0$), за которой следует строфа Пушкина $W = 23,6$ и, затем, строфа Баратынского $W = 22,2$.

3.4. Ритмико-гармоническая точность «Онегинской строфы» в структурно-динамическом измерении

Изящная, легкая и «арматурная» конструкция «Онегинской строфы», принадлежит, по мнению В.Н.Турбина, к «явлениям барокко, для которого линия и число – такое же высказывание, как и слово; они значимы, идеологичны, красноречивы»²³. Структура «Онегинской строфы» более всего отвечает схеме $4 + 4 + 4 + 2$ (три четверостишия и заключительное двустышие), о чем красноречиво говорит тот факт, что сам Пушкин оставил эту формулу на полях одной из своих рукописей²⁴.

Наш подход к изучению внутренней структуры «Онегинской строфы» отталкивается от структурно-динамического единства пушкинского стиха и предполагает наличие интеграционного ритмико-гармонического начала в разворачивающемся от строки к строке движении поэтической мысли.

²³ ТУРБИН, В. Н. *Пушкин, Гоголь, Лермонтов: об изучении литературных жанров*. Москва, 1976, с. 82.

²⁴ См.: ТОМАШЕВСКИЙ, сноска 18, с. 362.

Достаточно изменить взгляд на природу наблюдаемых явлений и вычислить ритмико-гармонические показатели не отдельно по каждому четверостишию строфы, а в их динамическом развитии и расширении, как картина приобретает свой истинный и законченный вид.

На рис. 2 показана динамика изменения ритмико-гармонической точности в строфах авторской речи Пушкина, Лермонтова и Баратынского. Значения параметра τ вычислялись в узловых точках, соответствующих структурной схеме пушкинской строфы (4 + 4 + 4 + 2), а для строфы Баратынского – по схеме (4 + 4 + 2 + 4).

График строфического ритма у Пушкина (рис. 2) убедительно демонстрирует особую ритмико-гармоническую функцию заключительного двестишия строфы Онегина: если для трех четверостиший (первых 12 строк строфы) величина τ равна $\tau = 1,1$, то для строфы в целом она почти в два раза выше, а именно $\tau = 2,0$. Последнее как раз и означает, что заключительное двестишие строфы Онегина имеет не только особое стилистически-смысловое и эвфоническое значение, но и выполняет роль ритмико-гармонического балансира, который выравнивает и удерживает в гармонических пределах общий тонический объем строфы ($T=45 \pm 1$ ударный слог). Напомним, что в романе «Евгений Онегин» почти 90% гармонических строк. Ниже в табл. 7 приведены точные значения структурных параметров «Онегинской строфы» в динамическом измерении, т. е. вычисленные для нарастающего объема строфы.

Особо отметим, что в третьем столбце табл. 7 для классической пушкинской строфы приведены значения по первым двенадцати строкам строфы, в то время как для строфы Баратынского в этом столбце указаны данные по десяти строчкам, что определяется структурной формулой его строфы (4 + 4 + 2 + 4).

Таблица 7

Структурные характеристики Онегинской строфы в динамическом измерении (строфы авторской речи)

Поэт	Параметры	Суммарное число строк			
		4	8	12	14
Пушкин	τ	0,43	0,60	1,08	2,00
	Зобщ	0,9	1,7	2,2	3,3
Лермонтов	τ	0,54	0,75	1,38	1,73
	Зобщ	1,4	2,7	3,8	5,0
Баратынский	τ	0,49	0,55	0,66	0,96
	Зобщ	1,0	1,8	2,2	3,4

Из всех исследованных нами текстов по своему ритмико-гармоническому характеру наиболее близким к пушкинскому является текст Северянина, хотя в его строфах величина τ по мере удаления от начала строфы все более отстает от пушкинских значений. Совсем иной вид имеет график Лермонтова – он представляет собой практически прямую линию в отличие от явно нелинейных графиков Пушкина и Северянина. На неслучайность

подобного поведения ритмико-гармонических показателей в строфах Пушкина и Лермонтова, указывают данные, представленные на рис. 3.

На этом рисунке графики демонстрируют динамический характер изменения общей рассеченности речи в строфе. Здесь коэффициент безостановочности речи K , вычисленный как отношение пушкинских значений $Z_{общ}$ к соответствующим значениям того же параметра у других поэтов, позволяет судить о степени приближенности темпа речи Баратынского и Лермонтова к пушкинскому, гармоническому. График для строфы Лермонтова указывает на все увеличивающийся отрыв синтаксической напряженности четверостиший от соответствующих значений пушкинской строфы; этот процесс захватывает и две финальные строки, что позволяет сделать вывод о постоянном замедлении темпа речи в строфах «Тамбовской казначейши» по сравнению с *безостановочно-стремительным* движением пушкинского стиха. В то же время данные для строфы Баратынского позволяют получить еще одно подтверждение высокому, но неровному уровню ритмико-синтаксической организации его Онегинской строфы: темп речи в поэме «Бал», почти приближаясь к пушкинскому в конце первого четверостишия и удерживаясь на этом уровне еще на протяжении шести строк, к концу строфы заметно угасает.

Действительно, если сравнить поведение параметра τ в строфе Баратынского и в строфе Пушкина (рис. 2), то становится понятным негативное воздействие замедляющегося в последнем четверостишии темпа речи на общее ритмико-гармоническое качество строфы. Как у Пушкина, так и у Баратынского (и у всех других поэтов, кроме Лермонтова) величина τ на отметке в 10 строк не превышает гармонической ($\tau = 1$), из чего следует определяющая роль заключительного структурного элемента для общей ритмико-гармонической картины строфы. В строфе Баратынского таким структурным элементом как раз и является последнее четверостишие. Следовательно, если на протяжении первых десяти строк строфы темп речи и уровень ритмико-гармонической точности в строфе Баратынского еще не слишком заметно отстают от пушкинских, то в целом удержаться на этом уровне от начала и до конца строфы Баратынскому не удастся.

4. Плавность строфического ритма у Пушкина и Баратынского

Ритмико-гармоническое исследование строфической природы поэтического ритма романа Пушкина «Евгений Онегин», помимо специальных стиховедческих проблем, позволяет выдвинуть в качестве гипотезы тезис о прямой взаимозависимости гармонического ритма стиха и психофизиологического восприятия поэтического текста.

В этом вопросе мы отталкиваемся от двух, казалось бы, не связанных друг с другом явлений. Во-первых, от тех динамических значений ритмико-гармонических показателей Онегинской строфы Пушкина²⁵, которые характеризуют процесс изменения параметра ритмико-гармонической точности (коэффициента РГТ « τ ») в узловых точках строфы, т. е. в конце 4, 8, 12 и 14-ти строк строфы (см. табл. 6). Соответствующие кривые показаны на рис. 2.

²⁵ Здесь и далее используются данные по строфам авторской речи, что соответствует принципу однородности (в функционально-стилистическом аспекте) сравниваемого материала.

Во-вторых, от известного в психолингвистике закона Вебера-Фехтера, который устанавливает логарифмическую зависимость между силой внешнего воздействия и интенсивностью человеческих ощущений, возникающих в результате этих воздействий²⁶. Прологарифмировав дважды динамические значения ритмико-гармонической точности в строфе Пушкина, мы на графике получаем прямую линию с некоторым наклоном относительно горизонтальной оси (см. рис. 4). Первое логарифмирование $O = \ln(\tau)$ дает кривую O – «ощущение», а второе $E = \ln O = \ln(\ln(\tau))$ – кривую E («восприятие»). Характер последней можно интерпретировать следующим образом: гармоническое изменение силы внешнего раздражителя (звукового сигнала) предопределяет равномерное нарастание усилий, минимизируя затраты человека на восприятие стиха.

В естествознании такой принцип взаимодействия, который позволяет получать максимальный эффект при минимуме затрат, называется принципом резонансного изоморфизма. Математической формулой принципа резонансного изоморфизма является закон золотого сечения. Круг замкнулся. Если же принять во внимание те эпитеты (качественные оценки), которыми исследователи творчества Пушкина (А. Белый, В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский, Г. О. Винокур, В. В. Набоков и др.) сопровождают свои комментарии – «легкий», «небесный», «воздушный» пушкинский стих – то окажется, что существует способ не только эмоционального, субъективного, но и реального, физического оценивания пушкинского феномена.

Скептицизм относительно такого проявления особых свойств поэтических текстов был бы вполне уместен, если бы не иная картина, которую рисуют графики изменения ритмико-гармонической точности для строф поэмы Баратынского «Бал» и поэмы Лермонтова «Тамбовская казначейша» (см. рис. 4).

Для графика Баратынского отчетливо различим перелом в точке, соответствующей первым восьми строчкам строфы, после чего на последующих шести строчках кривая выравнивается, приближаясь к прямой линии. В строфе Лермонтова наблюдается постоянное возрастание требуемых энергетических затрат – в сравнении с характеристической кривой E у Пушкина, и лишь к концу строфы – постепенное сближение с пушкинским уровнем. Равенства приращений физических затрат (линейности, равномерности) при восприятии стиха, то есть того, что мы наблюдаем для строфы Пушкина, здесь, в строфе Лермонтова нет, как нет и впечатляющей легкости, воздушности при чтении текста поэмы «Тамбовская казначейша».

Измерив степень излома (нелинейности) кривых E , характеризующих процесс восприятия стиха Лермонтова, Баратынского и других поэтов, которые писали Онегинской строфой, мы получили возможность оценить степень близости их показателей плавности ритма к пушкинскому уровню. Этот показатель ψ для Пушкина, как уже было сказано, равен 1,00; для Онегинской строфы Северянина – 0,92; Баратынского – 0,90; Лермонтова – 0,86; для полноты картины укажем значения ψ для строфы Набокова – 0,83; Волошина – 0,71 и Вяч. Иванова – 0,69.

²⁶ ГЛИКИН, Я. Д. *Методы архитектурной гармонии*. Ленинград, 1979, с. 27.

Подчеркнем, что значения параметра ψ вычислены не в статическом, а в динамическом плане, т. е. представляют собой общую сравнительную оценку явления, имеющего, по нашему мнению, прямое отношение к вопросу изучения *грации* (красоты движения) поэтического текста. В этом смысле мы считаем возможной и дальнейшую интеграцию показателей, характеризующих *красоту* Онегинской строфы, а именно введение такой оценочной характеристики как показатель ритмического совершенства стиха $\omega = \tau * \psi$ и, соответственно, относительной величины $\Omega = \omega / \omega(\text{EO})$. Этот обобщенный показатель Ω для Пушкина, естественно, равен 1,00; для Онегинской строфы Лермонтова – 0,74; Северянина – 0,61; Баратынского – 0,43; Набокова – 0,28; Волошина – 0,26 и Вяч. Иванова – 0,33.

Весьма интересным обещает стать и более обстоятельный сопоставительный анализ величин ψ со средними относительными значениями длины предложения $l = L / L(\text{EO})$ в Онегинских строфах разных авторов (см. табл. 8). Первый из двух параметров (ψ) в некотором отношении субъективен, ибо получен в результате исследования ритмико-гармонических характеристик стиха, а второй (l) является *объективной* характеристикой, т. е. оценкой плавности речевого потока (движения), которая получена на основании представленных в тексте элементов графического оформления стиха. Даже самый беглый взгляд на значения двух параметров ψ и l позволяет говорить о не случайной их взаимосвязи. Отдельный интерес вызывает в этом отношении Онегинская строфа Лермонтова, которая не вписывается в общую картину согласованности параметров ψ и l , что предопределяет необходимость более внимательного отношения к данной поэтической конструкции, включая аналитические исследования единого ритмо-смысла как имманентного фактора поэтического текста

Таблица 8

Плавность ритма и длина предложения в строфах авторской речи

Поэт	Относительная плавность ритма (ψ)	Относительная длина предложения (l)
Пушкин	1,00	1,00
Баратынский	0,90	0,87
Лермонтов	0,86	0,59

Рассогласованность значений параметров ψ и l у Пушкина и Баратынского, с одной стороны, и Лермонтова – с другой, напрямую связана, как нам представляется, с особенностями их творческого метода и, как следствие, разных поэтических стилей: если в «созданиях Пушкина отражается, – по словам П. А. Вяземского, – живой и целый мир, то... в созданиях Лермонтова красуется пред нами мир театральный с своими кулисами и суфлером, который сидит в будке своей и подсказывает речь, благозвучно и увлекательно повторяемую мастерским художником»²⁷. По мнению Б.М. Эйхенбаума, Лермонтов «постоянно пользуется готовыми <...> неподвижными речевыми формулами», сложившимися в ранний период его

²⁷ ВЯЗЕМСКИЙ, П. А. *Полное собрание сочинений*. Санкт-Петербург, 1878, т. 2, с. 359.

творчества, и это приводит к тому, что «подлинной органической конструктивности, при которой материал и композиция, взаимно влияя друг на друга, образуют форму, в поэзии Лермонтова нет...»²⁸. Еще более отчетливо о художественном методе поэта говорил в статье «Поэтика Лермонтова» В. Фишер: «У него наготове детали – речения, эпитеты, антитезы; вопрос в том, куда их пристроить. В воображении Лермонтова сменяются замыслы, сюжеты, а основные элементы формы повторяются и ищут для себя соответствующего приложения»²⁹. Нисколько не умаляя вклада Лермонтова в становление и развитие русской поэзии, не пытаясь ни на йоту приуменьшить силу его поэтического дара, мы констатируем лишь факты, хорошо известные в литературоведении, а также соотносимость этих фактов с результатами наших исследований. Лермонтов, по нашему мнению, был непревзойденным мастером логико-поэтического искусства, понимаемого в том смысле, что его квинтэссенцией выступает стремление к выделенности, «заметности» лирических формул³⁰. Этот принцип, резко отличающий стих Лермонтова от стиха Пушкина, поэта самого свободного в своем поэтическом самовыражении, не мог не проявить себя с особой отчетливостью именно в рамках строгой стихотворной формы – в Онегинской строфе.

Изучение вопросов, связанных с плавностью строфического ритма, требует, конечно же, тщательных, детальных и разноплановых исследований. Подчеркнем, что сравнительные данные по параметрам ритмико-гармонической точности t , плавности ритма ψ , длине предложения L характеризуют не вообще стих Пушкина, Лермонтова, Баратынского и других поэтов, а соотносят между собой лишь один вид поэтического искусства – Онегинскую строфу. С другой стороны, в русской поэзии роман Пушкина «Евгений Онегин» является вершиной поэтического мастерства и совершенства, и именно этот текст должен, по нашему убеждению, служить эталоном не только для качественных сопоставлений, но и количественных *со-*измерений. Наши данные позволяют говорить о творческих связях Пушкина с Лермонтовым, Баратынским или Северяниным не на основании случайных свидетельств или априорно вкусовых суждений, а на основании строго документированного анализа эстетической, художественной структуры текста.

Наше видение проблемы изучения русского стиха напрямую связано с одним из основных постулатов современной феноменологии творчества. Этот постулат гласит, что в процессе чтения поэтического текста эстетическое переживание воссоздается читателем только в процессе *многократно* повторенного чтения³¹, т. е. тогда, когда вопрос о самом содержании текста отходит на второй план. Феноменология искусства рассматривает процесс восприятия как двуединный динамический процесс, в

²⁸ ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. Лермонтов. In ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. *О литературе*. Москва, 1987, с. 154.

²⁹ ФИШЕР, В. Поэтика Лермонтова. In Венюк М. Ю. *Лермонтову*. Москва; Петербург, 1914, с. 199.

³⁰ ЭЙХЕНБАУМ, сноска 28, с. 224.

³¹ Приведем в этой связи слова А. Белого, который обращался к читателям своих произведений с призывом: «...нет – ты, читая, внутренне произнеси; прочтя – перечти, еще и еще» (БЕЛЫЙ, А. Как мы пишем. In БЕЛЫЙ, А. *Проблемы творчества*. Москва, 1988, с. 18).

котором неизбежно осуществляется «перевод одного и того же явления из состояния объекта познавательного-ценностного мышления в состояние объекта мышления эстетически-значимого»³². Именно тогда, когда в отношении художественного, эстетически значимого объекта познавательный интерес читательского сознания уже в значительной степени удовлетворен, т. е. вопрос «что» в дуализме «что – как» (в эстетико-философском понимании «содержание – форма») во многом уже не актуален, именно тогда сознание, освобожденное от интенсивной познавательной деятельности, получает возможность мыслить безо всякой на то причины, безо всякой для себя пользы или цели, т. е. получает возможность сотворить. В этой связи весьма выразительны слова Брюсова о том, что Пушкин «кажется понятным, как в кристально прозрачной воде кажется близким дно на безмерной глубине», а призыв Н. Полевого «...ищите гармонию русского стиха у Пушкина» остается не менее актуальным, чем и впервые озвученный более 160 лет назад.

Вместо заключения

Поэзия, полагал Пушкин, творится силой вдохновения, а не разума, силой вдохновения, которое «есть расположение души к живейшему приятию впечатлений». Тургенев в том же смысле говорил о свойственном Пушкину «классическом чувстве меры и гармонии», а Розанов – о «покое, ясности и уравновешенности» пушкинского творчества. Но можно ли объяснить и измерить все это?

«Сонет к форме» Валерия Брюсова начинается следующими строчками:

*Есть тонкие властительные связи
Межконтуром и запахом цветка,*

а Марина Цветаева писала, что «стих только тогда убедителен, когда проверен математической (или музыкальной, что то же) формулой»³³.

Здесь цветаевскую «формулу» следует понимать и интерпретировать не столько в узком, математическом смысле, а значительно шире, метафорически – как «формулу цветка»³⁴.

Мы в своих исследованиях стремимся показать, что формула цветка и формула стиха могут быть представлены единой формулой «божественной пропорции», кодирующей математическими символами процесс гармонического саморазвития материальных и художественных объектов.

Именно принцип «золотого сечения» – универсальный закон художественной формы и краеугольный камень эстетико-формального стиховедения – позволяет постепенно, шаг за шагом раскрывать тайны поэтического формообразования в полном соответствии с представлениями

³² ЭНГЕЛЬГАРДТ, Б. М. *О поэтической образности*. Из рукописного архива Б. М. Энгельгардта, хранящегося в Пушкинском доме, фрагменты которого были нам любезно предоставлены проф. А. Б. Муратовым.

³³ ЦВЕТАЕВА, М. Поэт о критике. In *День поэзии, 1965*. Москва, 1965, с. 202.

³⁴ ИВАНОВ, ВЯЧ. ВС. Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой. In *Теория стиха*. Ленинград, 1968, с. 200.

М. Аврелия о том, что «весь мир подчинен единому закону», и И. Канта, который говорил, что посредством гения «природа дает правило искусству».

Oleg Grinbaum

St. Petersburg University

Университетская наб. 7 / 11, 199034 St. Petersburg, Russia

Тел.: (7812) 3289519

E-mail: oleg@og3580.spb.edu

THE COMPARATIVE ANALYSIS OF ONEGIN STANZAS BY PUŠKIN
AND BARATYNSKI

Summary

This paper presents the main results of rhythmic-harmonic and metric-syntactical parameters in the two poems: *Eugenie Onegin* by Pushkin and *Ball* by Baratynskij. The poems have been analyzed by the author's own method of rhythmic-harmonic exactness, based on the golden section principle and Fibonacci dynamic numerical series. The results of the analysis make it possible to confirm mathematically Pushkin's appreciation of the poem *Ball* as a poetic masterpiece and to demonstrate some peculiarities of Baratynskij's style, which does not prevent him from achieving very high level of classical Russian poetry, represented by Pushkin in his novel *Eugenie Onegin*.

KEY WORDS: stanza, line, rhythm, comparative analysis, harmony, Fibonacci numbers, statistical analysis.

Gauta 2001 12 04

Spaudai įteikta 2002 03 29

ПРИЛОЖЕНИЕ

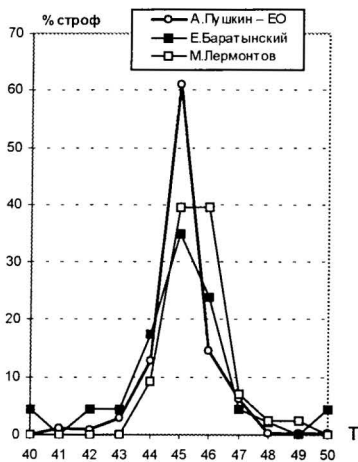


Рис. 1. Тематический объем и число строф в относительных единицах

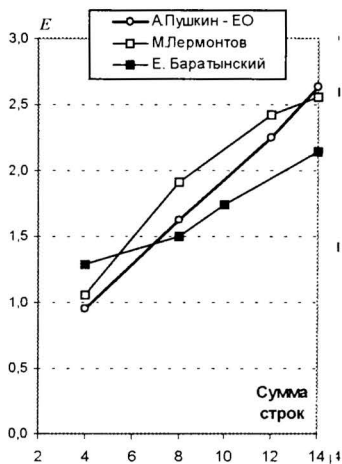


Рис. 2. Динамика изменения плавности
строфического ритма