

# УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

---

---

## АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

ЕО, 4, XXVI, 13-14

### *К поэтике концовок онегинской строфы*

1. Сколько себя помню, я всегда восхищался этим двустишием — изящным, ироничным, до наглядности убедительным и при всем том загадочным:

И Ленский пешкою ладью  
Берет в рассеяньи свою.

Но разгадкой его совершенств не заморачивался, полагая, что все давно сделано профессиональными пушкинистами, к коим не принадлежу.

Впрочем, взявшись в последние годы задавать аспирантам задачки по поэтике, я пару раз порывался подсунуть им и эту, но спохватывался, что решения-то нет и у меня самого, и тогда пробовал над ним задуматься. Но без напряжения: в комментарии не заглядывал, да и самый стишок всерьез не препарировал; просто перед сном вертел в голове, смутно надеясь, что загадка разрешится сама собой. Пока однажды и правда не проснулся с каким-никаким решением, удивившим меня своей незамысловатостью.

Тогда, чтобы сверить его с ответом, известным науке, я обратился к авторитетным источникам и обнаружил, что двух отечественных комментаторов, Н. Л. Бродского и Ю. М. Лотмана, мое любимое двустишие не заинтересовало, а заокеанскому Набокову послужило прежде всего поводом напомнить о своем шахматном превосходстве над классиком.<sup>1</sup> Как ни странно, великолепная кода этой онегинской строфы, оказавшаяся очень популярной у пишущих о шахматах и, шире, о спорте (достаточно погуглить ее первую строку в Сети), практически не привлекла внимания пушкинистов и стиховедов.

Этот заговор молчания, скорее всего, объясняется видимой простотой ответа, как бы не нуждающегося в констатации. Но настоящие ответы обычно именно таковы, художественные приемы тем бесспорнее, чем они проще, —

фокус в том, сколь искусно они совмещены друг с другом и скрыты от читателя. А нередко, к сожалению, и от литературоведа, задача которого — разложить органичное, вроде бы само собой разумеющееся, сцепление эффектов на элементарные составляющие, начав с того, что осознать само наличие фокуса. Но коде строфы 4, XXVI, не повезло — в нее, образно выражаясь, не ступала нога Якобсона.

2. Мое незамысловатое ночное откровение гласило, что дело в инверсии, то есть нарушении нормального порядка слов, вернее, в том, чем оно созвучно содержанию текста.

Ну, как только вопрос поставлен, ответ напрашивается. Созвучно — чем? Да прежде всего тем, что нарушение порядка слов повествователем вторит нарушению правил шахматной игры Ленским: собственную фигуру бить нельзя.

Но это только в самом общем смысле, а в гораздо более конкретном — тем, что ключевое слово *свою* поставлено не вообще куда-то не туда, а отнесено максимально далеко, в самый конец предложения (и, значит, двустихия и строфы), так что эта ретардация наглядно разыгрывает задержку в осознании рассеянным Ленским неправильности делаемого им хода.

Более того, последовательность *ладью... берет... свою* инвертирована не только количественно — длиной расстояния между *ладью* и *свою*. Инвертирована она и качественно: тесно связанная пара определение-определяемое (*ладью свою*, кстати, уже результат перестановки исходного *свою ладью*) разделена сказуемым (*берет*), чем нарушается правильный («проективный») порядок представления в линейном тексте иерархии синтаксических зависимостей.

Это гипербатон — риторическая фигура, восходящая к латинской и далее греческой поэзии, а широкой российской аудитории знакомая по мему из «Берегись автомобиля»: «А не замахнуться ли нам на *Вильяма нашего Шекспира?*» Пушкин охотно обращался к этой фигуре, особенно в стихах с античным колоритом, но не только, ср.:

*Дева печально сидит, праздный держа черепок* (вместо \**держа праздный черепок*);

*Я памятник себе воздвиг нерукотворный <...> Вознесся выше он главою непокорной Александрийского столпа* (вместо \**Я воздвиг... нерукотворный памятник... [Своей] главой... он вознесся выше... столпа*)<sup>2</sup>;

*Все чувства брошу я земные <...> Минутных жизни впечатлений Не сохранит душа моя* (вместо \**Я брошу... земные чувства... Моя душа не сохранит минутных впечатлений жизни*).

Заметим, что в нашем двустихии эта вызывающая инверсия воспринимается как вполне естественная, поскольку она убедительно мотивирована той сюжетной ретардацией, которую она иконически воплощает.<sup>3</sup>

Впрочем, осознание незадачливым Ленским своей ошибки остается, как и многое другое в этой шахматной партии, неопределенным, напрямую не прописанным, и потому проецировать эффект словесной ретардации именно

на него не обязательно: возможно, он так и остается в неведении относительно бессмысленности своего хода. Но в любом случае сначала жертвой этой ретардации, а затем бенефициаром завершающего ее узнавания оказывается читатель, лишь с предъявлением последнего слова догадывающийся о развязке мини-сюжета, развернутого перед ним всеведущим рассказчиком.

3. Вдохновляясь знаменитой формулой Кольриджа «Поэзия — это лучшие слова в лучшем порядке», присмотримся к порядку слов в двестишсии еще более внимательно.

Начнем с совершенной вроде бы мелочи — с того, что слово *ладью* идет сразу после *пешкою*. Это идеально соответствует способности пешки бить только фигуру, стоящую непосредственно перед ней, причем по диагонали, то есть впереди нее справа или слева, — и в данной партии, надо полагать, как в данной пушкинской строчке, справа.

Еще одна особенность порядка слов в 1-й строке двестишсии — скопление в ней подряд трех существительных (*Ленский, пешкою и ладью*). Это подлежащее и два дополнения, то есть, как вскоре выяснится, три актанта одного и того же предиката (*берет*), появление которого откладывается до 2-й строки. Таким образом, инверсия, а с ней и анжамбеман, налицо уже здесь, задолго до вызывающей ретардации прилагательного *свою*.

В результате строка остается синтаксически бессвязной<sup>4</sup>: все три слова порознь управляются еще не появившимся глаголом, но друг с другом не сочинены и друг другу не подчинены. Этим создается, с одной стороны, напряженное ожидание следующей строки, а с другой — интонационная установка на четкие разделительные паузы между словами. То есть устремленность вперед парадоксально совмещается с замедлением, остановкой времени, поскольку обработка трех синтаксически не связанных друг с другом слов предполагает накапливание их в памяти читателя (впредь до появления управляющего ими глагола), то есть взвешенное пребывание в некой одновременности восприятия.<sup>5</sup> А исподволь готовится объединение всех трех под эгидой общего предиката — единство предстоящего действия.

Если угодно, это искусная экспозиция сюжета: все участники/фигуры/орудия как бы выстроены к действию/бою, но само действие еще не начинается.<sup>6</sup> Впрочем, падежный расклад строки (*Ленский* в им. пад., *пешкою* в тв. пад. и *ладью* в вин. пад.) во многом предвешают дальнейшее, да в двух строках простого предложения и нет места для особо длительного развертывания. Так что 1-я строка — не только экспозиция, но уже и завязка сюжета.

4. При этом достаточно четко обозначается нацеленность Ленского на одну из важнейших фигур противника, ладью, с помощью самой незначительной из его собственных, рядовой пешки. Это опять-таки характерное, в частности для Пушкина, совмещение противоположностей, в данном случае — «слабости» и «силы», вспомним хотя бы начало полтавского боя:

*Несомый верными слугами, В качалке, бледен, недвижим, Страдая раной, Карл явился <...> Вдруг легким манием руки На русских двинул он полки.*

Физически ослабленный полководец легким движением маленькой части своего тела приводит в движение мощные силы (и, добавим, потерпит поражение).

Дерзкое покушение пешки на ладью актуализуется в следующей строке (то есть с драматизирующим анжамбеманом), приняв форму очень активного, в частности в шахматном языке, глагола *брать*, выступающего в форме настоящего времени изъявительного наклонения. И лишь после второй ретардации (инверсии слова *свою*)<sup>7</sup>, продленной уклончивым обстоятельством образа действия (*в рассеяньи*), это наступление захлебнется, обернувшись, по видимости, своего рода самострелом, а по сути, невозможным и, значит, вообще не состоявшимся ходом, не наносящим противнику никакого вреда.<sup>8</sup>

5. В терминах сюжетной композиции перед нами типичный случай острого Внезапного Поворота — конструкции «Утрата достигнутого», впрочем, отчасти смягченной здесь тем, что поворот это ментальный, воображаемый. При реальном повороте такого типа отдавать назад приходится действительно и более или менее окончательно приобретенное: съеденное, выпитое, захваченное...

Так, в «Руслане и Людмиле» героиню последовательно обретают, а затем теряют: Руслан, Черномор, Руслан и Фарлаф, пока она не достается Руслану окончательно.

Пример утраты обретенного лишь ментально — «Я пью за военные астры...» Мандельштама: в самом конце анафорическое *Я пью за...* оказывается лишь словесной формулой тоста, не подкрепленного наличием реального, казалось бы, уже несколько раз выпитого, вина (да и какого именно, поэт *еще не придумал*).<sup>9</sup>

Красноречивую параллель к такой утрате мысленно, — но, по видимости, совершенно осязаемо — достигнутого являет у Пушкина знаменитый эпизод II главы «Путешествия в Арзрум»:

«Вот и Арпачай», — сказал мне казак. Арпачай! наша граница! <...> Я по-скакал к реке с чувством неизъяснимым <...> Никогда еще <...> не вырывался <я> из пределов необъятной России. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван: я все еще находился в России.

Сходства включают не только общий рисунок «обидной утраты уже вроде бы достигнутого», но и смягчающий ее остроту элемент «уютного оставания на своей территории, так сказать, при своих». Нелепый шахматный ход не засчитывается, желанный переход границы не становится актом рискованного гражданского выбора — пострадавших нет.

Более драматично развитие отказных предвестий в «Станционном смотрителе», где провербиальным блудным и спивающимся родственником предстает не сын (с немецких картинок на стене станции, читай — дочь, Дуня), а отец (то есть сам Вырин), который в конце концов и гибнет.<sup>10</sup>

6. Парадокс мнимого, но очень осязаемого обретения мастерски передан в двустишии как фабульными, так и словесными средствами. Фабульно мнимость состоит в абсурдном покушении игрока на собственную фигуру, а осязаемость — в ее физическом взятии Ленским. На словесном же уровне обнаружение мнимости якобы выигрышного хода оттянуто и обострено, как мы помним, ретардацией разоблачительного слова *свою*. Но не менее интересна и работа с мотивом физической — хватательной — осязаемости этого шахматного и сюжетного хода. Мнимый выигрыш ладьи материализован в виде очень конкретного, знакомого, телесного образа берущей руки, в тексте не названной, но осуществляющей сложную карпалистическую работу пальцев.

Важнейший шахматный предикат *брать* выступает здесь во всей своей роскошной трехместности: кто берет, какой своей фигурой, какую чужую. Единство этой синтаксической конструкции и порядок ее развертывания (инверсия и перенос глагола *берет* во 2-ю строку, см. выше) с иконической точностью описывают характерный жест заядлого шахматиста, который сначала зажимает в руке ту свою фигуру, которую пускает в ход (здесь *пешку*), затем другими пальцами захватывает «съедаемую» фигуру противника (здесь *ладью*), после чего, уже вне рассматриваемого текста, ставит свою фигуру на освобожденную от чужой клетку, а остававшуюся у него в руке чужую — на стол вне доски. Эта изящная манипуляция двумя фигурами хорошо знакома всякому игроку и болельщику и часто воспроизводится в фильмах о шахматах.

7. Рассмотренная выше одновременность участия в действии предиката *брать* всех трех его актантов демонстрируется не только их тяжеловесным соседством в одной строке, но и еще одним эффектом из репертуара поэзии грамматики. Повествование ведется в наст. вр. несов. вида — настоящем продолженном (как бы Present Continuous): изображается медленно развертывающийся на наших глазах (особенно медленно, поскольку *в рассеянии*) процесс взятия одной шахматной фигуры с помощью другой. Но в последний момент это продолжительное (учитывая скромные размеры двустишия) *берет* отменяется внезапно обнаружившимся *свою*.

Однако с временем глагола *берет* все не так просто. В рамках двустишия форма *берет* прочитывается как настоящее продолженное. Но это двустишие — кода целой строфы, посвященной типовому времяпровождению Ленского и Ольги, и формы несов. в наст. вр. выступают в ней в значении Praesens Historicum. То есть они относятся и к прошедшему времени, являя собой принятый нарративный троп: прошлое как бы оживает, развертываясь перед нашими глазами как настоящее.

Но и это далеко не всё. Еще один грамматический эффект состоит в том, что одним вхождением глагола несов. вида описывается регулярное, неоднократно повторяющееся действие.

Вот строфа 4, XXVI, целиком:

Он **иногда** читает Оле  
Нравоучительный роман,  
В котором автор знает **боле**  
**Природу, чем Шатобриан,**

**А между тем две, три страницы  
 (Пустые бредни, небылицы,  
 Опасные для сердца дев)  
 Он пропускает, покраснев.  
 Уединясь от всех далеко,  
 Они над шахматной доской,  
 На стол облокотясь, порой  
 Сидят, задумавшись глубоко,  
 И Ленский пешкою ладью  
 Берет в рассеяньи свою.**

Обращают на себя внимание, с одной стороны, слова *иногда* и *порой*, недвусмысленно указывающие на повторность описываемых событий, а с другой достаточно специфические детали — такие, как автор, превосходящий Шатобриана, пропускание покрасневшим Ленским двух-трех рискованных страниц его романа, поза совместного облакачивания Ольги и Ленского на стол<sup>11</sup>, наконец, совершенно уже исключительное взятие последним собственной ладьи.

Аналогично строятся многие пушкинские пассажи, например, посвященный приходу творческого вдохновения в стихотворении «Осень (Отрывок)». Происходящее *каждой осенью* Пушкин описывает с акцентом то на повторности типовых действий, то на неповторимости растянутого мгновения, ср.

*И забываю мир — и в сладкой тишине  
 Я сладко усыплен моим воображеньем,  
 И пробуждается поэзия во мне:  
 Душа стесняется лирическим волненьем,  
 Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
 Излиться наконец свободным проявленьем —  
 И тут ко мне идет незримый рой гостей,  
 Знакомцы давние, плоды мечты моей.  
 И мысли в голове волнуются в отваге,  
 И рифмы легкие навстречу им бегут,  
 И пальцы просятся к перу,  
 перо к бумаге,  
 Минута — и стихи свободно потекут.*

Правда, тут повторность сохраняется скорее лишь как фон, а крупным планом идет настоящая — но типовая — минута.<sup>12</sup>

8. Как мы помним, в пределах двустушия драматизм нелепого хода Ленского и активизируется разнообразными способами, и сдерживается рядом факторов, если не останавливающих, то тормозящих развертывание фабулы. Как мы видим теперь, событийная динамика растворяется еще и в общей расслабленно-идиллической атмосфере строфы, посвященной регулярному времяпровождению влюбленных и соответственно написанной в грамматическом модусе абитуальности.

Всему этому кластеру установок — на ретардацию осознания и остановку фабульного времени в рамках двустушия и на видо-временную неопределенность описываемого строфой в целом — идеально соответствует семантика оборота *в рассеяньи*, оказывающегося в результате мотивированным втройне. В рамках двустушия дополнительно работает аллитерация (на *В, С* и *Й*), цементирующая связь двух ключевых слов (*V raSSeJanJi SVaJu*), а также сама длина слова, психологически мотивирующего задержку: *рассеяньи* — это четыре слога, то есть половина строки.

9. Как видно из черновиков двустушия, его окончательному тексту предшествовали другие варианты, в частности: *И часто пешкою ладью Берут в рассеяньи <свою>*, *Берут ошибкою ладью*, а также *И своего слона*, что побудило Набокова предложить реконструкцию: *И пешкой своего слона Берет в рассеяньи она* (Набоков: 363). Отличие этих вариантов от белогого бросается в глаза: всю ответственность за дурацкий ход Пушкин в конце концов возлагает исключительно на Ленского.

Такова смысловая роль этой строфы в общей обрисовке Ленского. Безнадежный романтик, он воспринимает все окружающее и происходящее с ним неадекватно, роковым образом ошибается в Ольге, систематически вредит себе и самым нелепым образом проигрывает шахматную партию своей жизни. Но и в этом отношении строфа 4, XXVI, в целом и ее кода работают двойственным образом.

Действительно, этот эпизод, хотя и предвещает судьбу Ленского, но не каузально, а лишь эмблематически, являясь не связанным, а свободным мотивом. Нелепо самоубийственный шахматный ход добавляет ценные черты к образу Ленского и его любовной истории<sup>13</sup>, но не влияет на фабульный ход событий, в частности тех, которые поведут к дуэли, — в отличие от мстительного ухаживания Онегина за Ольгой и реакции на это Ленского. Напротив, вся строфа выдержана, во-первых, в идиллическом ключе, а во-вторых, что важнее, — в ключе абитуальном, вневременном, сюжетно неактуальном. Это относится и к коде, описывающей шахматный ход, который при всей своей нелепости не выходит за уютные, «свои», границы и не может иметь реальных последствий. Дурацкий ход делается Ленским в коде строфы, но не в конце главы или эпизода и тем более не в эндшпиле конкретной партии.<sup>14</sup>

10. Вернемся к непосредственному контексту нашего двустушия — его месту в составе строфы. Насколько оправданно рассмотрение этого фрагмента как чуть ли не законченного мини-шедевра? Сколь автономны коды онегинских стрóf?<sup>15</sup>

Априори — с оглядкой на памятные с детства чеканные концовки — я был бы склонен утверждать, что автономность эта достаточно высока. Ср.:

*Там некогда гулял и я: Но вреден север для меня* (1, II); *Балеты долго я терпел, Но и Дидло мне надоел* (1, XXI).

*Так люди (первый, каюсь, я) От делать нечего друзья* (2, XIII); *Привычка свыше нам дана: Замена счастью она* (2, XXXI).

*Доньне гордый наш язык К почтовой прозе не привык* (3, XXVI); *Я знаю: нежного Парни Перо не в моде в наши дни* (3, XXIX).

*Не всякий вас, как я, поймет; К беде неопытность ведет* (4, XVI).

*И смело — вместо belle Nina Поставил belle Tatiana* (5, XXVII).

*Всё это значило, друзья: С приятелем стреляюсь я* (6, XVII).

*И даже глупости смешной В тебе не встретишь, свет пустой* (7, XLVIII). *Я классицизму отдал честь: Хоть поздно, а вступленье есть* (7, LV).

*И молча обмененный взор Ему был общий приговор* (8, XXVI); *Запретный плод вам подавай, А без того вам рай не рай* (8, XXVII); *Все шлют Онегина к врачам, Те хором шлют его к водам* (8, XXXI); *Но я другому отдана; Я буду век ему верна* (8, XLVII).

Число подобных код-мемов можно было бы удвоить — но не утроить. Да и эти не идеальны с точки зрения полной самодостаточности: многим из них в тексте предшествуют не точки, а точки с запятой, некоторые содержат отсылающие к предыдущему тексту местоимения (*там; так; вас; все это; ему; другому*). А подавляющая часть финальных двустушии синтаксически еще менее автономны.

Так, сорока трем кодам Главы Четвертой в тексте предшествуют:

— 6 полных синтаксических остановок (одна точка, одно многоточие, три восклицательных знака и один вопросительный);

— 9 чуть менее категорических пауз (4 точки с запятой и 5 двоеточий);

— 12 еще более слабых пауз — запятых (включая в нашей XXVI строфе и в XXXVII, кода которой обрывается на втором слове: *И одевался...*);

— и 16 случаев отсутствия какой-либо пунктуации, знаменующего непрерывность перетекания из третьего четверостишия в финальное двустушие.

Аналогична зыбкость верхней границы код в других главах.<sup>16</sup>

А иногда (во всех главах, кроме двух первых) нарушенной оказывается и нижняя граница коды, она же граница строфы, давая, казалось бы, непозволительный — и тем более эффектный — межстрофный анжамбеман (см. пары строк, выделенные ниже полужирным):

*Давно сердечное томленье Теснило ей младую грудь; Душа ждала... кого-нибудь, // И дождалась... Открылись очи (3, VII—XIII); С живой картины список бледный, Или разыгранный Фрейищиц Перстами робких учениц; // Я к вам пишу — чего же боле? (3, XXXI — Письмо Татьяны к Онегину; отметим гипербатон: *разыгранный — Фрейищиц — перстами*); ...мигом обежала Куртины, мостики, лужок <...> По цветникам летя к ручью, И, задыхаясь, на скамью // Упала... «Здесь он! здесь Евгений!..» (3, XXXVIII—XXXIX).*

*«Пишите оды, господа, // Как их писали в мощны годы...» (4, XXXII—XXXIII); Теперь беседуют друзья: // «Ну, что соседки? Что Татьяна? Что Ольга резвая твоя?» (4, XLVII—XLVIII).*

*...Вдруг увидя Младой двурогий лик луны На небе с левой стороны, // Она дрожала и бледнела (5, V—XI).*

*Умел он весело поспорить <...> Друзей поссорить молодых И на барьер поставить их, // Иль помирится их заставить... (6, VI—XII); Онегин выстрелил... Пробили Часы урочные: поэт Роняет молча пистолет, // На грудь кладет тихонько руку И падает (6, XXX—XXXI); Со временем отчет я вам Подробно обо всем отдам, // Но не теперь... (6, XLII—XLIII).*

*Ведут на двор осмнадцать кляч, // В возок боярский их впрягают, Готовят завтрак повара... (7, XXXI—XXXII); И поверяют нараспев Сердечны тайны, тайны дев, // Чужие и свои победы... Надежды, шалости, мечты (7, XLVI—XLVII).*

*Того, что модой самовластной В высоком лондонском кругу Зовется vulgar. (Не могу... // Люблю я очень это слово, Но не могу перевести; (8, XV—XVI); ...разрытый снег. Куда по нем свой быстрый бег // Стремит Онегин? Вы заране Уж угадали... (8, XXXIX—XL).<sup>17</sup>*

11. Автономная цельность финального двустушия<sup>18</sup> может подрываться не только проницаемостью его внешних границ, но и наличием внутренних. Таков распространенный случай, когда первая строка коды не просто синтаксически продолжает предыдущую, а связана с ней теснее, чем со второй,

заключительной. Тогда строфа замыкается не двустушием (звучащим бес-  
связно, см. ниже пары строк, выделенные полужирным), а трехстишием или  
более длинным пассажем, например:

*Так точно старый инвалид Охотно клонит слух прилежный **Рассказам юных усачей,**  
**Забитый в хижине своей** (2, XVIII; кстати, это еще и гипербатон: *инвалид — кло-  
нит — забитый*).*

*Я вспомню <...> Слова тоскующей любви, Которые в минувши дни У ног любов-  
ницы прекрасной **Мне приходили на язык, От коих я теперь отвык** (3, XIV).*

*Я верно б вас одну избрал <...> **Всего прекрасного в залог, И был бы счастлив...  
сколько мог!** (4, XIII); *Мы их обязаны ласкать <...> И шевелится эпиграмма **Во  
глубине моей души, А мадригалы им пиши!** (4, XX—XXX); *Товарищ навсегда, везде,  
Готов нам оказать услугу **Иль тихий разделить досуг. Да здравствует бордо, наш  
друг!** (4, XLVI); (... *Порою той, что названа **Пора меж волка и собаки, А почему, не  
вижу я.** *Теперь беседуют друзья...* (4, XLVII).****

*В окно увидела Татьяна <...> **Зимы блистательным ковром. Все ярко, все бело  
кругом** (5, V); *Теснятся гости, всяк отводит **Приборы, стулья поскорей; Зовут,  
сажают двух друзей** (5, XXIX).**

*Надежный друг, помещик мирный **И даже честный человек: Так исправляется  
наш век!** (6, IV); *И человека растянуть Он позволял — не как-нибудь, Но в строгих  
правилах искусства, **По всем преданьям старины (Что похвалить мы в нем долж-  
ны)** (6, XXVI).**

*Когда все вышли на крыльцо, <...> **Вокруг кареты молодых, Татьяна проводила  
их** (7, XII); *Нигде, ни в чем ей нет отрад, И облегченья не находит **Она подавленным  
слезам — И сердце рвется пополам.** (7, XIII); *Но показался выбор их **Ей странен.  
Чтенью предалася Татьяна жадною душой; И ей открылся мир иной** (7, XXI).***

Что же касается синтаксических перебоев/анжамбеманов внутри коды  
(вроде *Онегин выстрелил... Пробили **Часы урочные: поэт Роняет молча пи-  
столет;** 6, XXX), то они очень многочисленны, но отнюдь не разрушают ее  
цельности, а работают, по контрасту, на ее сплочение в единый разверты-  
вающийся фрагмент.*

12. Оставляя в стороне двустушия, единство которых так или иначе  
подрывается, присмотримся к достаточно цельным. Характер их цельности  
определяется взаимодействием двух противоположных факторов.

Один — это установка на сходство строк, заданная самим форматом  
рифмованного двустушия (отличного от трех предыдущих катренов) и его  
композиционную ролью в строфе — служить кодой, то есть замыканием,  
останавливающим движение. Идеальной в этом смысле была бы полная  
статика, то есть двойная финальная отбивка, «двойчатка», аккорд из двух  
одинаковых строк.

Противоположный фактор связан с тем, что замыканию каждый раз  
подлежит не отдельное стихотворение (скажем, шекспировский сонет),  
а очередная строфа большой повествовательной формы — романа в стихах.  
Отсюда динамическая установка на подрыв единства коды, а при его соблю-  
дении — на ее сюжетное развертывание, требующее максимального различия  
составляющих его фаз, то есть строк (а то и полустиший).

13. Начнем со случаев двойной отбивки. Сходство между финальными строками онегинской строфы обеспечивается — вдобавок к обязательному 4-ст. ямбу с мужской рифмой — степенью их общности по ряду параметров. Это:

- семантика: синонимия строк (иногда не буквальная, а поэтическая, риторическая);
- ритм: наличие/место пиррихийев (форма 4-ст. ямба) и спондеев;
- синтаксис: состав/структура предложений и взаимная независимость (= равноправие, то есть подобие) строк;
- порядок слов (иногда с типовыми перестановками подобных членов предложений);
- расположение словоразделов;
- лексика: наличие тех же слов, синонимов, антонимов;
- фонетика: рисунок ударных гласных и повторяющихся согласных;
- грамматичность и/или богатство рифмы (то есть сходство тривиальное или оригинальное).

Параметры эти трудно ранжировать по важности, но эффект их кумулятивного действия несомненен: чем больше сходств по большему числу параметров, тем нагляднее сходство строк. Приведу, с краткими пояснениями, десять «двойчаток» — начиная с более очевидных.<sup>19</sup>

*Их неожиданный приезд И продолжительный присест* (3, VIII): почти полная синонимия (минимальный сдвиг смысла); VI форма (отличие: сверхсхемное ударение в первой стопе 1-й строки); одинаковый синтаксис и порядок слов; одинаковые словоразделы (и подобие редких пятисложных прилагательных); сходная фонетика: *и... ЖИ... ный при*; богатая рифма.

*Вы, призрак жизни неземной, Вы, сны поэзии святой!* (6, XXXVI): поэтическая синонимия; IV форма; одинаковые спондеи (*Вы*); одинаковый синтаксис и порядок слов; лексика: *Вы*; фонетика: *ИИ*; грамматическая рифма.

*Метелью все занесены, Глубоко в снег погружены* (5, XIII): полная синонимия; IV форма; сходный синтаксис и порядок слов; одинаковые словоразделы; *Е*; грамматическая рифма.

*Под шляпой с пасмурным челом, С руками, сжатыми крестом* (7, XIX): поэтическая синонимия; IV форма, синтаксис сходный; порядок слов и словоразделы одинаковые; *ААу/уАА*; грамматическая рифма.

*«Благословен и день забот, Благословен и тьмы приход!..»* (6, XXI): сдвиг смысла минимальный; II форма; синтаксис одинаковый, но с разными подлежащими; порядок слов почти одинаковый, с одной перестановкой; словоразделы одинаковые; лексика — наполовину та же; соответственно фонетика сходная (*EuE/EuИ*).

*Иль длинной сказки вздор живой, Иль письма девы молодой* (8, XXXVI): сдвиг смысла небольшой; формы I/IV (спад ударности); синтаксис почти одинаковый; порядок сходный, с перестановками; словоразделы одинаковые наполовину; фонетика: *И, Л, Д*.

*Все шлют Онегина к врачам, Те хором шлют его к водам* (8, XXXI): смысл сходный, но с развитием; IV/I формы (рост ударности), сходные спондеи *Все/Те*; синтаксис почти одинаковый: параллелизм с разными подлежащими; порядок слов одинаковый; лексика: *шлют к*; фонетика: *eУЕ/еОУ*; богатая грамматическая рифма.

*«Кто любит более тебя, Пусть пишет далее меня»* (4, XXVIII): смысловой сдвиг небольшой; IV форма, сходные спондеи: *Кто/Пусть*; синтаксис параллельный, но с подчинением 1-й строки; порядок и словоразделы одинаковые; лексика: *пишет, бо/да-лее*; рифма отчасти грамматическая.

*С огнем в потупленных очах, С улыбкой легкой на устах* (7, X): почти полная синонимия; IV форма; синтаксис и порядок почти одинаковые (разница — в подчинении прилагательных); словораздел одинаковый только последний; С... Оу/уОу; рифма грамматическая.

*Разводит уток и гусей И учит азбуке детей* (6, VII); поэтическая синонимия почти полная; IV форма; синтаксис и порядок почти одинаковые; Уу; рифма грамматическая.

**14.** Обратимся к противоположному типу автономных код — двестишишам, построенным на четком различии строк, не параллельных друг другу, а, напротив, взаимно дополнительных и складывающихся благодаря этому в сложное целое. Параметры их различий, естественно, те же, что параметры сходств, рассмотренные выше: семантика, синтаксис, ритм, порядок слов, словоразделы, лексика, фонетика, рифмовка. Характерны типовые случаи противопоставления строк по этим признакам (к тому же охотно сочетающиеся друг с другом):

— присутствие глагола-сказуемого (или иного главного члена конструкции) лишь в одной из строк (с подлежащим, как правило, в другой), а в случае именного сказуемого — разнесение по разным строкам связки именной части;

— «гипотаксис»: синтаксическая или логическая связь между строками: главное предложение в одной, придаточное (или зависимое по смыслу) в другой;

- членение одной строки и цельность другой;
- разные формы ямба;
- острая инверсия и/или анжамбеман;
- разный вокализм;
- отсутствие грамматических рифм;
- и некоторые другие.

Кратко прокомментирую десять случаев.<sup>20</sup>

*Пока недремлющий брежет Не прозвонит ему обед* (1, XV): сказуемое в строке 2; формы IV/II; гласные АЕ/ИУ.

*Защитник вольности и прав В сем случае совсем неправ* (1, XXIV): сказуемое в 2; членение (однородные члены) в 1; IV/II, спондей в 2 (*В сем*); ИО/оУЕ; каламбурная омонимическая «антиграмматическая» рифма.

*Вотще ли был он средь пиров Неосторожен и здоров?* (1, XXXVI): разделенность именного сказуемого по строкам и членение именной части в 2; I/VI; ЕИ/О.

*Обильный чувствами рассказ Давно не новыми для нас* (2, XIX): главное слово (*рассказ*) в 1; инверсия (гипербатон: *чувствами — рассказ — новыми*); III/III; ИУ/ОО.

*Я знаю: нежного Парни Перо не в моде в наши дни* (3, XXIX): гипотаксис (главное в 1); членение в 1 (пропорция: полстроки-полторы); разные типы сказуемого в 1 и 2; двойной анжамбеман; IV/I; АЕ/ООА.

*Ужели жребий вам такой Назначен строгою судьбой?* (4, XV): сказуемое в 2; инверсия (гипербатон: *жребий — вам — такой — назначен*); I/IV; ЕЕА/АО.

*Лихая мода, наш тиран, Недуг новейших россиян* (5, XLII): синтаксический параллелизм: дробление (пропорция: полстроки-полстроки-целая); I/IV; АОА/УЕ.

*То кратким словом, то крестом, То вопросительным крючком* (7, XXIII): I/VI; параллелизм; членение в I (полстроки — полстроки — целая); оАООО/оИО; грамматическая рифма.

*И даже глупости смешной В тебе не встретишь, свет пустой* (7, XLVIII): сказуемое и обращение в 2; членение в 2; IV/I; АУ/ЕЕЕ.

*Упрямо смотрит он: она Сидит покойна и вольна* (8, XXII): синтаксический параллелизм, но с обратным порядком членов и контрастом по смыслу; членение в 2; двойной анжамбеман; I/IV; оАОО/оИ.

15. Мы обозрели три основных типа концовок онегинских строф по степени двустрочной цельности:

— подрыв автономной цельности двустишия нарушением его верхней или нижней границы или внесением внутренней;

— подчеркнутое сходство двух строк, создающее эффект двойного финального аккорда; и

— взаимная дополнительность строк, образующих в результате нераздельное целое.

К какому типу относится занимающая нас кода строфы 4, XXVI, загадки не составляет. Явно к третьему — несмотря на то что от четырех предыдущих строк того же предложения (2-го в строфе) она отделена всего лишь запятой. Она представляет собой синтаксически и семантически самостоятельное, простое, но в полной мере распространенное предложение. Его подлежащее и два дополнения расположены в 1-й строке, а сказуемое и обстоятельство (образа действия) — во 2-й. В конец 2-й строки отнесено — при помощи инверсии, создающей ретардацию и анжамбеман, — и адъективное определение (*свою*) к прямому дополнению из 1-й (*ладью*).

Еще большее обострение достигнуто, как мы помним, постановкой сказуемого внутри пары определяемое-определение (*ладью — берет — свою*). Эта синтаксическая фигура, гипербатон, применена в концовках онегинских строф еще пять раз, каждый раз несколько по-иному:

— то не внутри заключительного двустишия, а с пересечением его верхней границы:

*Так точно старый инвалид Охотно клонит слух прилежный* *Рассказам юных усачей, Забытый в хижине своей* (2, XVIII);

— то внутри двустишия, но двустишия, далеко не автономного:

*Евгений без труда узнал Его любви младую повесть, Обильный чувствами рассказ, Давно не новыми для нас* (2, XIX); *Ни чужеземные красы, Ни шум веселий, ни науки Души не изменили в нем, Согретой девственным огнем* (2, XX); *С живой картины список бледный, Или разыгранный Фрейшиц Перстами робких учениц* (3, XXXI);

— то в скромных пределах одной строки двустишия:

*Ужели жребий вам такой Назначен строгою судьбой?* (4, XV).

На этом фоне гипербатон, а с ним и вся инверсионно-анжамбеманная структура нашего двустишия выделяются своей компактной целостностью.<sup>21</sup>

На целостность работает не только синтаксическая, но и семантическая организация коды (она же — нарративное развертывание, о котором см. в п. 4—6), а также фонетическая оркестровка: 1-й строки на *Е*, *Й*, *К* и *Л*,

а 2-й — на *Р*, *С* и *В*. Более или менее различны строки и по положению словоразделов. Добавим к этому отмеченный выше особый интонационный эффект 1-й строки: синтаксическую разрозненность трех существительных и соответственно раздельное, замедленное их произнесение, чему способствует фонетическое сходство первого существительного (*Ленский*), как со вторым (*нешкою*) — общее ударное *Е*, так и с третьим (*ладью*) — общие *Л* и *Й*.

Но есть у двух строк и сходные черты: обе написаны IV формой ямба (с пропуском ударения на 3-й стопе), в обеих есть ударное *Е* (причем на той же 2-й стопе: *нешкою/рассеяньи*), и в обеих последний словораздел одинаково отделяет двусложное рифмующее слово с довольно богатой и отчасти грамматической рифмой (*ладью/свою*). Эти сходства развивают неизбежное общее тяготение финальных двустушии к симметрии, придавая данной коде некоторые черты двойной отбивки, но не подрывая всерьез сложной целостности двустушия, а лишь по контрасту оттеняя ее.<sup>22</sup>

Таковы мои немного затянувшиеся соображения о секретах маленького пушкинского шедевра.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Ботвинник Н. М., Гладкий А. В.* 2009. «Переплетение слов» в русской и латинской поэзии // «Слово — чистое веселье...». Сб. статей в честь А. Б. Пеньковского. М. С. 299—310.
- Винокур Г. О.* 1990. — Слово и стих в «Евгении Онегине» // Он же. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М. С. 14—195.
- Воронцова Г. Н.* 1960. — Очерки по грамматике английского языка. М.
- Гаспаров М. Л.* 1999. — Синтаксические клише поэзии Пушкина и его современников // Известия АН. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58. № 3. С. 18—25.
- Гершензон М. О.* 1919. — «Станционный смотритель» // Он же. Мудрость Пушкина. М. С. 122—127.
- Женетт Жерар* 1998. Работы по поэтике. Фигуры. В 2 т. / Общ. ред. С. Зенкина. М.
- Жолковский А. К.* 2014. «Гроза моментальная навек»: чайт-лупа и другие эффекты // Он же. Поэтика за чайным столом и другие разборы. М. С. 59—78.
- Жолковский А. К. и Шеглов Ю. К.* 2016. — *Ex ungue leonem*. Детские рассказы Л. Толстого и поэтика выразительности. М.
- Лотман М. Ю.* 2014. — Ритмическая структура онегинской строфы и проблемы строфического ритма // Poetry and Poetics: A Centennial Tribute to Kiril Taranovsky / Eds. Barry P. Scherr et al. Bloomington, Indiana. P. 61—90.
- Ляпин С. Е.* 2001. — Ритмико-синтаксическая структура строфы (к проблеме изучения вертикального ритма русского 4-стопного ямба // Славянский стих. Лингвистическая и прикладная поэтика. Материалы международной конференции 23—27 июня 1998. М. С. 138—150.
- Набоков Владимир* 1998. — Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Научн. ред. В. П. Старк. СПб.
- Проскурин О. А.* 1999. — Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.
- Ружмон* 1983 — Denis de Rougemont. Love in the Western World. Princeton, NJ.
- Томашевский Б. В.* 1958. Строфика Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 2. М.; Л.. С. 49—184.
- Фримен* 1975 — Donald Freeman. The Strategy of Fusion: Dylan Thomas's Syntax // Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics // Ed. Roger Fowler. Ithaca, NY. P. 19—39.
- Шапир М. И.* 2009. Три реформы русского стихотворного синтаксиса: (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский) // Он же. Статьи о Пушкине. М. С. 11—70.

За замечания и консультации автор признателен Михаилу Безродному, Илье Виницкому, Андрею Добрицыну, Лале Пановой, И. А. Пильшикову и В. А. Плунгяну.

<sup>1</sup> «Пушкин был посредственным шахматистом и, наверное, проиграл бы Льву Толстому» (Набоков: 363). Не ограничиваясь пренебрежительным отзывом об одном классике, Набоков сводит его в воображаемом васюкинском матч-турнире с другим, оставляя за собой роль верховного арбитра.

<sup>2</sup> Ода Горация III, 30, вариацией на темы которой является пушкинский «Памятник», изобилует гипербатонами, ср.:

*Exegi monumentum aere perennius / Regalique situ pyramidum altius <...> Possit diruere aut innumerabilis / Annorum series <...> / Et qua pauper aquae Daunus agrestium / Regnavit populorum <...> / Princeps Aelium carmen ad Italos / Deduxisse modos <...> / <...> et mihi Delphica / Lauro cinge volens, Melpomene, comam.*

То есть в пословном переводе, соблюдающем порядок слов оригинала:

*<Я> создал памятник меди долговечнее / И царского здания пирамид выше <...> <Которого не> сможет разрушить ни неисчислимый годов ряд <...> / И где бедный водой Давн сельскими / Правил народами <...> / Первым Эолийцев песнь на Италийские / Перевел лады <...> / <...> и мне дельфийским / Лавром обвей благосклонно, Мельпомена, власяи.*

О синтаксической непроективности, лежащей в основе подобных «переплетений слов», см. Ботвинник и Гладкий 2009, где, среди прочего, показано, что в 366 пронумерованных строфах «Евгения Онегина» их насчитывается 138 (с. 306), — в 15 раз чаще на единицу текста, чем в одах Горация (с. 307).

<sup>3</sup> А на формальном уровне эту вычурную риторическую фигуру делает возможной флективный строй языка (древнегреческого, латинского, русского), позволяющий грамматическими средствами обеспечить согласование далеко — и непроективно — разведенных в тексте слов.

<В русском есть> «ряд синтетических черт, которые позволяют писателям пользоваться синтаксическими построениями, невозможными для многих других индоевропейских языков, например: *И Ленский пешкою ладью берет в рассеяньи свою (Воронцова: 6)*.

Недаром в переводах на английский язык гипербатон пропадает безвозвратно, ср.:

*Till Lensky, too absorbed to look, / With his own pawn takes his own rook* (Deutsch & Yarmolinsky, 1936); *Then Lensky, thinking of Miss Olga's look, / Absently with his pawn takes his own rook* (Simmons, 1950); *Till Lensky with a musing look / With his own pawn struck his own rook* (Arndt, 1963); *and Lenski in abstraction takes / with a pawn his own rook* (Nabokov, 1964); *then Lensky moved his pawn and took, / deep in distraction, his own rook* (Johnston, 1977); *Where Lensky with his pawn once took, / Bemused and muddled, his own rook* (Falen, 1995); *And Lensky with a dreamy look, / Allows his pawn to take his rook* (Mitchell, 2008); *Till Lensky, much to Olga's scorn, / Takes his own castle with a pawn* (Hobson, 2012).

<sup>4</sup> Отмечено в: *Гаспаров: 25*.

<sup>5</sup> Об инверсиях, иконизирующих «задержку времени», см.: *Фримен: 29—39, Жолковский: 60—62*.

<sup>6</sup> Ср. подобную экспозицию и ее последующий приход в движение в «Случае на мосту через Совинный ручей» А. Бирса. Ср. также в знаменитой песне «Варяг» (муз. Н. П. Иванова-Радкевича, слова Рудольфа Грейнца, пер. с нем. Е. Студенской): *Все вымпелы вьются, и цепи гремят, Наверх якоря поднимая. Готовятся к бою орудия в ряд, На солнце зловеще сверкая*.

<sup>7</sup> По модели М. И. Шапира (*Шапир: 11—14*) это дает огромную цифру: 14 (связь между подлежащим и сказуемым: *Ленский берет*) + 16 (непереходное управление: *берет пешкою*) + 17 (переходное управление: *берет ладью*) + 18 (согласование: *свою ладью*) × 2 = 130 (и это — не считая гипербатона: *берет между ладью и свою*)!

По поводу двух ломоносовских строк — *Надежда, радость, страх, любовь, Живит, крепит, печалит, клонит* — Шапир пишет, что

тесноту межстрочных связей Ломоносов довел до предела <...>. *Надежда живит, радость крепит, страх печалит, любовь клонит*. При нормальном порядке стихи были бы связаны как простые предложения в составе бессоюзного сложного периода — вместо этого <...> через одну клаузулу проходят четыре предикативных связи (*Шапир: 17*).

Силу этой связи Шапир оценивает как  $(14+14+14+14) \times 2$ , то есть 112 — «предел», превышенный в пушкинском двестишии!

<sup>8</sup> В отличие от того, что, скажем, в футболе мяч, забитый игроком в собственные ворота, засчитывается.

<sup>9</sup> Подробнее об этих вариантах Внезапного Поворота, см.: *Жолковский и Щеглов*: 236—250.

<sup>10</sup> См. *Гершензон*: 1919.

<sup>11</sup> В черновике: *Облокотясь нога с ногой*.

<sup>12</sup> Подобный грамматический парадокс был рассмотрен Жераром Женеттом на материале прустовского романа «В поисках утраченного времени» в качестве типового нарративного тропа, совмещающего два вроде бы несовместимых значения грамматического времени (только у Пруста в этой роли выступает не Praesens Historicum, а Imparfait).

<С>ингулятивн<ые> сцен<ы> у Пруста подвержен<ы> как бы заражению <...> *псевдоитеративом* <...Они> поданы, особенно благодаря имперфекту, как итеративные, тогда как вследствие богатства и точности деталей никакой читатель не может всерьез поверить, чтобы они происходили несколько раз без <...> видоизменений: таковы долгие беседы Леонии с Франсуазой (каждое воскресенье в Комбре!), Сва-на с Одеттой <...>, между Франсуазой и «ее» камердинером <...Е>диничная сцена <...> преобразуется в <...> итеративную. <Это...> литературн<ая> условность <...> старинно<го> происждени<я>: приведу наудачу примеры из «Евгении Гранде», <...> «Люсьена Левена», <...> «Дон Кихота» <...П>севдоитератив составляет <...> типичную *фигуру* нарративной риторики (*Женетт*, 2: 147—148).

<sup>13</sup> Любовные — фрейдистские — коннотации можно усмотреть и в выборе на роль неудачной взятой фигуры именно ладьи, своим женским родом кивающей на Ольгу; об эротических двусмысленностях в презентации Автором образа Ленского см.: *Проскурин*: 148—161.

Сама постановка шахматной партии в культурный контекст (Шатобриан, нравоучительная литература) под знаком галантного поведения (*удинясь от всех далеко*, а в черновике *облокотясь нога с ногой*) опирается на средневековую аллегорическую трактовку шахмат как метафоры жизненного и военного противоборства — в «Романе о Розе» Гийома де Лорриса и Жана де Мёна (XIII век) и сражения с Фортуной на любовном фронте — в «Книге герцогини» Чосера (1368—1372), где Рыцарь, он же шахматный конь, Knight, теряет свою возлюбленную/королеву, Queen. Ср. также «Нравоучительную книгу о шахматах любви» Эвраара де Конти (1405) — прозаический комментарий к его же поэме «Шахматы любви»; гравюру «Большой Сад любви с шахматистами» (1460—1467) немецкого художника, известного как Мастер Е. S.; и картину Алессандро Варотари «Марс и Венера играют в шахматы» (1630—1640), где Венера делает победительный ход.

Согласно Дени де Ружмону (1983: 111—112), именно в XII веке, ознаменовавшемся зарождением куртуазной литературы,

в Европе произошел радикальный сдвиг в шахматной игре, пришедшей из Индии. Вместо четырех королей, господствовавших на доске в исходном формате игры, превосходство над другими фигурами получила Дама (или Королева) — надо всеми, кроме короля, чье участие в действии, впрочем, было сведено к минимально значительным ходам, хотя он и оставался главной ставкой в игре (перевод мой — А. Ж.).

<sup>14</sup> Шахматная партия разыгрывалась неоднократно, но вряд ли доигрывалась до конца. Поэтому обильная «шахматная пушкиниана», посвященная воображаемому исходу этой партии (во сколько ходов Ольга поставит Ленскому мат и т. п.), представляется не более осмысленной, чем рассуждения о том, отдастся ли замужняя Татьяна Онегину, а если нет, то не приведет ли это его в ряды декабристов.

<sup>15</sup> Структуре онегинской строфы в связи с ее ролью в повествовательном дизайне романа, ее членениям на периоды (4+4+4+2), взаимодействию стиха и синтаксиса (в особенности динамике переносов) и другим ее функциональным инвариантам посвящена классическая работа *Винокур* 1990 [1941] (см. также *Томашевский* 1958, *Ляпин* 2001, *Шапир* 2009, *Лотман* 2014). Нарушение границ Винокур обнаруживает даже на уровне глав:

<Г>раница между 5-й и 6-й главами является единственной, в которой не прерывается ни на мгновение действие романа. Начало 6-й главы (*Заметив, что Владимир скрылся*) является непосредственным продолжением предыдущего. Ни одна другая глава так не начинается (*Винокур*: 162).

В нашем двустишии Винокур (191—192) обращает внимание на

употребление соединительного <...> союза и начале первого стиха концовки <...>. Сильная степень обособленности по отношению к предшествующему тексту и экспрессия исчерпанности, отточенного предела речи <...> — вот основные условия стилистического эффекта подобной концовки.

<sup>16</sup> Ср. сходные результаты по всем восьми главам и их сопоставление с данными о нарушениях границ между компонентами строфы (периодами) в *Винокур*: 188, 172—174: метрическая и синтаксическая границы 1-го и 2-го совпадают в 260 строфах, границы 2-го и 3-го — в 187, границы 3-го четверостишия и финального двустишия — лишь в 118 случаях. А нарушения этих границ сильными синтаксическими связями дают пропорцию 75 — 134—127.

<sup>17</sup> Винокур (163) насчитывает лишь 11 «строфических переносов», видимо, относя двоеочия (см. выше примеры из 3, XXXI, и 4, XLVII) к полным остановкам. Впрочем, в другом месте (167) он приводит строку *Теперь беседуют друзья* (последнюю в 4, XLVII) с точкой, а не двоеочием в конце.

<sup>18</sup> На эту тему см. *Винокур*: 189 сл., *Томашевский*: 188, 120—125; на мой взгляд, оба несколько переоценивают обособленность заключительных двустиший, — вопреки сравнительным коэффициентам переносов на границах периодов.

<sup>19</sup> Всего их насчитывается порядка тридцати; вот еще 15 примеров с дальнейшим убыванием сходств, но без комментариев:

*В единый образ облеклись, В одном Онегине слились* (3, IX); *И хором бабушки твердят: «Как наши годы-то летят!»* (7, XLIV); *И славу нашей старины, И сердца трепетные сны* (8, I); *Глубокий, вечный хор валов, Хвалебный гимн отцу миров* (8, IV); *Всё так же смирен, так же глух, И так же ест и пьет за двух* (7, XLV); *В ней сохранился тот же тон, Был также тих ее поклон* (8, XVIII); *Куда, зачем стремлюся я? Что мне сулит судьба моя?* (7, XXVIII); *Но я другому отдана; Я буду век ему верна* (8, XLVII); *Всегда наказан был порок, Добру достойный был венок* (3, XI); *Балконы, львы на воротах И стаи галок на крестах* (7, XXXVIII); *Вы были правы предо мной: Я благодарна всей душой* (8, XLIII); *Татьяна бедная не спит И в поле темное глядит* (6, II); *Недоумения полна, Остановилась она* (5, XI) *И вдруг умел расстаться с ним, Как я с Онегиным моим* (8, LI); *Отменно тонко и умно, Что нынче несколько смешно* (8, XXIV).

<sup>20</sup> Вот еще два с лишним десятка примеров (по главам):

*Он пел поблеклый жизни цвет Без малого в восемнадцать лет* (2, X); *Так люди (первый, каюсь, я) От делать нечего друзья* (2, XIII); *Жена же его была сама От Ричардсона без ума* (2, XXIX); *И наши внуки в добрый час Из мира вытеснят и нас!* (2, XXXVIII).

*О свадьбе Ленского давно У них уж было решено* (3, V); *Везде, везде перед тобой Твой искуситель роковой* (3, XV); *И все дремало в тишине При вдохновительной дуне* (3, XX).

*Татьяна потупила взор, Как будто слыша злой укор* (3, XXXVI); *Простите мне: я так люблю Татьяну милую мою!* (4, XXIV); *Мой бедный Ленский, сердцем он Для оной жизни был рожден* (4, XL).

*Всё это значило, друзья: С приятелем стреляюсь я* (6, XVII).

*Стада шумят, и соловей Уж пел в безмолвии ночей* (7, I); *О страх! нет, лучше и верней В глуши лесов остаться ей* (7, XXVII); *И заведет крещеный мир На каждой станции трактир* (7, XXXIII); *Отселе, в думу погружен, Глядел на грозный пламень он* (7, XXXVII).

*Пред нею незнакомый двор, Конюшня, кухня и забор* (7, XLIII); *А я гордился меж друзей Подругой ветреной моей* (8, III); *Ужели он?.. Так, точно он. — Давно ли к нам он занесен?* (8, VII); вопрос-ответ-вопрос; членение в 1 (полстроки-полстроки-целая); *И что посредственность одна Нам по плечу и не странна?* (8, IX); *Он возвратился и попал, Как Чацкий, с корабля на бал* (8, XIII); *Ужели с ним сейчас была Так равнодушна, так смела?* (8, XX); *И молча обмененный взор Ему был обций приговор* (8, XXVI); *Как с вашим сердцем и умом Быть чувства мелкого рабом?* (8, XLV).

<sup>21</sup> В тексте романа гипербатон появляется довольно рано:

*Так думал молодой повеса, Летя в пыли на почтовых, Всевышней волею Зевеса Наследник всех своих родных* (уже в I, II).

Этот эффект не прошел мимо внимания Винокура, правда, ограничившегося лишь приблизительным его описанием:

В начальном четверостишии второй строфы романа <...> приложение отделено от подлежащего обособленным деепричастным оборотом, что создает совершенно своеобразную конструкцию (*Винокур*: 179—180; ср. *Ботвинник и Гладкий*: 303).

<sup>22</sup> В связи с финальным повтором IV формы следует помнить, что это самая частотная — и потому самая обычная — форма 4-ст. ямба, так что подобный повтор не особенно значим. Из 362 полных стрф «Евгения Онегина» (плюс 4 неполных) целых 85 (почти четверть) кончаются двустушиями IV формы. И из этих 85 двойчатками, или двойными отбивками, оказывается лишь 31 (чуть больше трети); по главам пропорция 31/85 складывается так: I: 1/8, II: 5/11, III: 3/11, IV: 3/11, V: 3/3, VI: 5/11, VII: 7/17, VIII: 4/13.

Правда, согласно *Лотман*: 69, 73—75, для финальных двустушии характерна более сильная ударность 1-го стиха и ее спад во 2-м, в частности преобладание I формы 4-ст. ямба над IV (важны именно эти наиболее частотные формы). На этом фоне двойчатка IV+IV выглядела бы интересным отклонением.

Но по данным *Ляпин*: 146 (<https://books.google.com/books?id=hKYSAAQBAJ&pg=PA146>), в онегинской строфе есть тенденция к моноритмичности в конце. И, по моим подсчетам, в гл. 4 пара IV+IV представлена 11 раз (из общего числа 43), пара I+I — 7 раз, I+IV — 5, IV+I — 3. Подсчеты по гл. 1 дают аналогичную картину: IV+IV — 8 раз, I+I — ни разу, I+IV — 6, IV+I — 6. То есть повтор IV формы более или менее нормален.