

ЗАМЕТКИ О "ЦАРСКОСЕЛЬСКОЙ СТАТУЕ"

- (1) Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
 Дева печально сидит, праздный держа черепок.
 Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
 Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит. (З:231)

Этот маленький шедевр уже привлекал внимание исследователей, интересовавшихся как его внутренней художественной организацией, так и его местом в контексте пушкинской поэзии в целом. Р.О.Якобсон (1973) поставил "Урну" в ряд манифестаций выявленного им у Пушкина (П.) "скульптурного мифа". МакКьюн (1977) попытался сформулировать конструктивные принципы, единые для всех 14 "античных" стихотворений П., написанных элегическим дистихом /1/, в том числе и для "Царскосельской статуи" (ЦС). /2/ С.М.Бонди (1943:56 сл.) рассмотрел тематику и структуру "Урны" в перспективе пушкинских и, шире, русских гекзаметров. Якобсон (1976) едва ли не исчерпывающим образом проанализировал ЦС с точки зрения "поэзии грамматики" (понятие, введенное в Якобсон 1961).

Я предложу еще несколько наблюдений сопоставительного и структурного характера. Речь пойдет сначала об одной тематической параллели, проходящей через ЦС (п.1); затем — об иконической выразительности стихотворения (п.2); и, наконец, — о некоторых чертах чисто фонетической ("квазирифменной") организации ЦС и других античных стихов Пушкина (п.3).

Мне приятно поблагодарить Савелия Сендеровича — за поощрение к работе над настоящими заметками и К.Ф.Тарановского, обратившего мое внимание на статью Р.Абернети.

1. *Праздный черепок и поденщик ненужный.*

"... Чтобы добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта — в них и таится личность автора и дух его поэзии."

Анна Ахматова /3/

1.1. ЦС датируется, "согласно помете в беловом автографе, 1 октября

* A.K. Zholkovsky is presently Professor of Russian Literature, Cornell University, Ithaca, New York.

1830 г." (Пушкин 3:1214). Несколькоими днями раньше был написан "Труд" (Т) ("датируется последними числами сентября 1830 г.", Пушкин 3:1213) :

- (2) Миг вожденный настал: окончен мой труд многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою как поденщик ненужный,
Плату приявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых? (3:230)

Два стихотворения обычно печатаются в изданиях П. рядом. Оба написаны элегическим дистихом и обнаруживают очевидное стилистическое сходство (МакКьюн 1977). А в одной детали они совпадают почти полностью, причем так, что в ее свете предстают чуть ли не вариантами одного стихотворения.

Я имею в виду синонимы *праздный* (ЦС₂) и *ненужный* (Т₃), которыми комментируется одинаковое эмоциональное состояние героев — *печально* (ЦС₂), *грусть* (Т₂). Разумеется, несомненно многочисленные различия, но будем пока говорить о сходствах.

Ненужный встречается у П. всего 4 раза (Словарь 2:811) и, помимо Т, только в письмах и статьях, напр.:

- (3) Если в Ярополице есть у Вас какой-нибудь ненужный Вам повар, то...
(Пушкин 16:39; еще один "поденщик")

Праздный более богатое слово; оно встречается гораздо чаще (вместе с производными около 30 раз, в нескольких прямых и переносных значениях (Словарь 3:644 сл.); именно о нем и пойдет речь. Одно из значений, представленное в ЦС (а ныне устаревшее), очень близко к *ненужный* в Т:

- (4) *праздный* в ЦС₂ — 'ненужный, незанятый, незаполненный, пустой, вакантный, свободный'

Ср.:

- (5) ...Свести меня в подвал могильный,
Костями *праздными* обильный... (3:70)
- (6) (а) Пора домой, сказал я, други!
Повесим *праздные* кольчуги... (4:16)
- (б) ... чтоб кресла Ложона не оставались надолго *праздными!*
(12:47)
- (7) ... В Москву, на ярманку невест!
Там, слышно, много *праздных* мест. (6:150)

Толкование (4) задает ряд вариантов 'ненужности, неиспользуемости', специфических для *праздный* в отличие от *ненужный*, ср. (5) - (7). Этот ряд: (i) перебрасывает мост от 'ненужности' к 'свободе' (пока что, правда, *мест* и *кресел*); (ii) из него видно, что 'праздность' это как бы 'временная ненужность', предполагающая 'использование, заполнение', ср. (6), (7).

Свойства (i), (ii) чрезвычайно существенны для поэтического мира (ПМ) Пушкина, в котором мотивы 'свобода' и 'полнота' играют столь важную роль. 'Свобода/неволя' (наряду с оппозициями 'движение/покой', 'страсть/бесстрастие', 'жизнь/смерть' и другими, более конкретными) — одна из основных манифестаций центральной темы 'изменчивость/неизменность'. Трактуются все эти оппозиции у П. амбивалентно — каждый из полюсов может оцениваться как положительно, так и отрицательно, и даже одновременно и так и так (Жолковский 1979а).

Иногда амбивалентность проявляется в том, что в одной и той же точке текста СОВМЕЩАЮТСЯ две разные манифестации центральной темы (например, 'свобода/неволя' и 'страсть/бесстрастие'), причем накладываются друг на друга они не "естественным" образом (т.е. так, чтобы 'свободная страсть' противостояла 'бесстрастию неволи'), а "перекрестно", ср.

(8) *О дева роза, я в оковах; Но не стыжусь твоих оков (2:339); Владимир сладостной неволе Предался полною душой (6:38); Ушел от их [страстей] мятежной власти... (6:38); С той поры, сгорев душою. Он [рыцарь бедный, влюбленный в пречистую деву] на женщин не смотрел... С той поры стальной решетки Он с лица не подымал (3:161-162)*

Таким образом, 'страсть' и 'свобода' отнюдь не синонимы. Более того, ни та ни другая сами по себе не предсказывают одобрения в ПМ Пушкина. Первая может быть объявлена источником *власти, неволи, оков, решеток*, вторая — *постылой*.

И все же, несмотря на пронизывающую мир П. амбивалентность, есть вещи, которые поэт одобряет более или менее постоянно. Одной из важнейших манифестаций пушкинского идеала М.О.Гершензон считал 'полноту':

"Самый общий и основной догмат Пушкина... есть уверенность, что бытие является в двух видах: как полнота и как неполнота, ущербность... Полнота, как внутренне насыщенная, пребывает в невозмутимом покое, тогда как ущербное непрестанно ищет, рыщет... Полнота — дар неба и не стяжается усилиями... Стихийная сила равномерно распределена в личности, как бы гармонически циркулирует в ней. Эта полнота есть равномерная внутренняя действенность, и она вовне бездейственна... Вся его [бедного рыцаря — А.Ж.] жизнь — бездейственное пылание; поразительно, как, сам того не сознавая, Пушкин упорно выставляет на вид праздность (sic! — А.Ж.) бедного рыцаря, его безучастие ко всем мирским делам"

(Гершензон 1919:14, 16, 21-22).

Связь 'праздности' с 'полнотой/ущербностью' очевидна — недаром Гершензон приходит к упоминанию о ней, хотя на протяжении целой статьи не цитирует ни одной строчки со словом *праздный*.

Я приведу набор таких примеров и постараюсь прояснить двойственное отношение П. к 'праздности', существенное для понимания ЦС и Т.

1.2. Вообще говоря, "праздность" — как род 'свободы' — привлекательна для П., особенно, если она естественно сочетается с 'полнотой', которая проявляется либо в 'покое', либо в "гармонически циркулирующей внутренней действенности".

- (9) (a) Царь Никита жил когда-то
Праздно, весело, богато... (2:248)
- (б) Спешите же под сельской мирный кров,
Там можно жить и *праздно* и беспечно,
Там прямо рай..... (1:185)
- (в) Цветы, любовь, деревня, *праздность*,
Поля! я предан вам душой... (6:28)

Как видим, 'наполненная праздность' охотно реализуется в виде сельской идиллии. Идиллия может оттеняться контрастом с 'вовлеченностью в бессмысленные движения и страсти столичной жизни'; роль 'наполнителя' часто берет на себя то или иное культурное времяпрепровождение:

- (10) (a) я променял порочный двор Цирцей,
Роскошные пиры, забавы, заблужденья
На мирный шум дубров, на тишину полей,
На *праздность* вольную, подругу размышленья. (2:89)
- (б) Я предавал мечтам свой юный ум,
И *праздно*мыслить было мне отрада. (3:255)
- (в) Что благосклонствуешь ты музам в тишине,
Что ими в *праздности* ты дышишь благородной,
.....
Так, вихорь дел забыв для муз и неги *праздной*,
Вельможи римские встречали свой закат.... (3:319-320)
- (г) В ауле, на своих порогах,
Черкесы *праздные* сидят.
Сыны Кавказа говорят

О бранных, гибельных тревогах,...
[И далее: ... о красоте... наслажденьях... вспоминают... на-
бегу... обманы... удары... меткость... пепел... ласки...] (4:93)

От праздных размышлений, благосклонности к музам и воспоминаний
один шаг до самостоятельного творчества:

- (11) (а) Подруга думы *праздной*,
Чернильница моя!
Мой век разнообразный
Тобой украсил я. (2:182)
- (б) Так, мира житель равнодушный,
На лоне *праздной* тишины
Я славил лирою послушной... (4:86)
- (в) В прохладе сладостной фонтанов
.....
Поэт, бывало, славил ханов
.....
На нити *праздного* веселья
Низал он хитрою рукой.... (3:129)

Поэтическое творчество заполняет 'вольную праздность' легко и естест-
венно:

- (12) Люблю я *праздность* и покой,
И мне досуг совсем не бремя
.....
Когда ж нечаянной порой
Стихи кропать нейдет охота,
Тотчас я труд окончу свой. (1:153)

Развитие антитезы 'праздность/труд' (латентной и сугубо риторической в
(12)) ведет к противопоставлению гармонического свободного сочи-
тельства — бремени систематического труда на ниве поэзии (вспомним,
что в (10а,в) *праздность* противопоставлялась *вихрю дел*):

- (13) (а) Анакреон, Шолье, Парни,
Враги труда, забот, печали,
.....
Сыны беспечности ленивой,
Давно вам отданы венцы
От музы *праздности* счастливой,

Но не блестящие дары
Поэзии трудолюбивой... (1:155)

(б) Но вы, враги трудов и славы, /4/
Питомцы Феба и забавы,
Вы, мирной *праздности* друзья,
Шепну вам на ухо: вы правы,
.....
Бог создал для себя природу,
.....
Заботы знатному народу,
Дурачество для всех, — а нам
Уединенье и свободу... (1:253)

(в) Нас мало избранных, счастливых *праздных*,
Пренебрегающих презренной пользой... (7:133)

В (13), как и в (12), обратим внимание на интересующее нас — в связи с ЦС и, главное, Т — слово *труд*, окрашенное в явно отрицательные тона. Этот мотив, намеченный, как видим, уже в ранней лирике, оказывается затем в центре проблематики "Моцарта и Сальери" (13в) — слова Моцарта), к которой мы еще вернемся (в связи с (22)).

1.3. Но в 'праздности' может подчеркиваться и другой аспект — 'незаполненность, ущербность' — и тогда как она сама, так и даруемая ею 'свобода' получает отрицательную оценку. Переход от положительной *праздности* к отрицательной почти незаметен — достаточно, чтобы распалось цельное единство 'праздности' и 'заполнителя'.

При употреблении слова в прямом значении применительно к физическим телам это случается как только предмет остается без употребления:

(14) (а) ... И *праздный* в поле ржавит плуг... (1:80)

(б) Ныне церковь опустела;
Школа глухо заперта;
Нива *праздно* перезрела;
Роца темная пуста; ... (7:176)

(в) ...На место *праздных* урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит,
Стоит широко дуб над важными гробами... (3:423)

(г) Ни тучной *праздности* ленивые морщины,
Ни.....
Не обличали в нем изгнанного героя... (2:312)

В интеллектуальной, эмоциональной и т.п. сферах распад цельности начинается уже тогда, когда 'заполнение праздности' не является органическим. Вот примеры в порядке нарастания разрыва:

- (15) (а) ... И версты, теша *праздный* взор,
В глазах мелькают, как забор... (6:154)
- (б) В часы забав иль *праздной* скуки,
Бывало лире я моей
Вверял изнеженные звуки
Безумства, лени и страстей. (3:212)
- (в) Другим рассказы сокращают
Угрюмой ночи *праздный* час... (4:146)
- (г) Друзья! не все ль одно и то же:
Забиться *праздною* душой
В блестящей зале, в модной ложе,
Или в кибитке кочевой... (3:159)

Отличие этих ситуаций от (9) - (13) в том, что там 'праздность' есть гармоническое состояние, либо уже полное "внутренней действенности", либо естественно вбирающие в себя нужное ему "действие". В (15), напротив, 'праздность' и сама по себе нехороша, ибо пуста, и наступающее 'заполнение' утоляет ее лишь временно и не целиком.

Часто поэт ограничивается отрицательной оценкой 'праздности' как ущербного состояния, ср.:

- (16) (а) В печальной *праздности* я лиру забывал,
Воображение в мечтах не разгоралось... (2:44)
- (б) В деревне, где Евгений мой,
Отшельник *праздный* и унылый... (6:140)
- (в) Цели нет передо мною:
Сердце пусто, *празден* ум,
И томит меня тоскою
Однозвучной жизни шум. (3:104)
- (г) Но что ж теперь тревожит хладный мир
Души бесчувственной и *праздной*... (2:266)

Однако негативным бывает не только факт незаполненности, как в (16), или неорганичности связи с 'заполнителем', как в (15), но и сам

“заполнитель”:

- (17) (a) Это потому
Барон, что он один. Уединенье
И *праздность* губят молодых людей... (7:17)
- (б) Чтоб усладить младого сердца *праздность*,
На Сатане покоя нежный взор,
С ним завела опасный разговор... (4:126)
- (в) Владыко дней моих! дух *праздности* унылой
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И *празднослова* не дай душе моей... (3:421)

Подчеркну очевидную, впрочем, вещь — в (15)-(17) осуждается в точности то, что в предыдущих примерах идеализировалось — праздный ум, праздное уединение, в частности, в деревне, праздномыслие, празднословие и т.д. Причем, в соответствии с программно амбивалентной формулировкой, содержащейся в (15г), ‘праздность’ возможна не только на лоне природы (ср. идиллические картины в (9), (10)), но и в столицах, и в обоих случаях она может оцениваться отрицательно, ср. еще:

- (18) Все скудно, дико, все нестройно,
Но все так живо неспокойно,
Так чуждо мертвых наших нег,
Так чуждо этой жизни *праздной*,
Как песнь рабов однообразной. (4:182)

Отмечу тур-де-форс “перекрестного” совмещения противоположностей — *праздная*, т.е. свободная, жизнь представлена как рабство!

- (19) (a) От суеты столицы *праздной*,
.....
От скуки, столь разнообразной,
Меня зовут холмы, луга,... (2:83)
- (б) Не трудно было мне отвыкнуть от пиров,
Где *праздный* ум блестит, тогда как сердце дремлет
И правду пылкую приличий хлад объемлет... (2:187)

В (19б) ‘праздность’ опять приравнена не только к ‘неполноте, невовлеченности, оторванности’, но и к ‘несвободе’ (*приличий хлад*).

1.4. Подобные парадоксы не выходят, однако, за пределы вполне однозначной оценки самого состояния ‘праздности’: в примерах в п.1,2

это оценка положительная, в п. 1.3 — отрицательная. Но в сопоставлении тех и других уже открывается перспектива в целом амбивалентного отношения П. к 'праздности'. А иногда амбивалентность дается и симультанно: 'праздность' трактуется положительно и отрицательно в одной и той же точке текста.

В ряде случаев двойственность оценки едва заметна, выражаясь, так сказать, в "объективности", ср.

- (20) (а) Скучна была их дней однообразность.
Ни роци сень, ни молодость, ни *праздность* —
Ничто любви не воскрешало в них... (4:128; "Гавририада")
- (б) Живут без власти, без закона,
.....
И рыжий финн, и с ленью *праздной*
Везде кочующий цыган,
.....
Другим рассказы сокращают
Угрюмой ночи *праздный* час... (4:146)

В (20а) 'праздность' стоит в ряду таких позитивных, "райских" ценностей, как *роци сень* и *молодость*, причем она столь внутренне гармонична, что не требует 'заполнения'. Но в то же время она приравнивается к *однообразности* и скуке и противопоставляется *любви*. К тому же в дальнейшем развитии событий (в "Гавририаде") обнаруживается, что потребность в 'заполнении' все же имела место, ср. пример (17б) выше.

В (20б) 'праздность' приравнена к желанной свободе, но в то же время связана с *ленью* и нуждой в 'заполнении' (*рассказы сокращают* и т.п.) и весь пассаж выдержан далеко не в восторженных тонах.

Иногда амбивалентная трактовка 'праздности' принимает форму прямо (в отличие от (20а)) выражаемого недовольства скукой идиллически-мирного покоя:

- (21) (а) *Праздный* мир не самое лучшее состояние жизни (13:26)
- (б) Но скучен мир однообразный
Сердцам, рожденным для войны,
И часто игры воли *праздной*
Игрой жестокой смущены. (4:102)
- (в) Скучая миром, в язвах чести,
Вкушаешь *праздный* ты покой
И тишину домашних долов . . . (4:114)

- (г) Ужель, невольник *праздной* неги,
 Отрадней мир душе твоей,
 Чем наши бурные набегИ
 И ночью бранный стук мечей? (1:206)

Наконец, двойственная оценка 'праздности' может принимать форму столкновения разных точек зрения; элементы такой техники есть в предыдущих примерах, например, в (21г), но более характерна она для не-литературных текстов: некоторая оценка вкладывается в уста персонажа, который, в свою очередь, получает противоположную авторскую оценку. Ср. завистливо-отрицательные оценки 'праздности' персонажами, явно далекими от автора (Мазепой в (22а), Сальери в (22б,в), Евгением в (22г)):

- (22) (а) И стану ль я, старик суровый,
 Как *праздный* юноша, вздыхать,
 Влачить позорные оковы
 И жен притворством искушать? (5:35)
- (б) Отверг я рано *праздные* забавы;
 Науки, чуждые музыке, были
 Постылы мне
- (в) бессмертный гений

 озаряет голову безумца,
 Гуляки *праздного*..... (7:125)
- (г) ведь есть
 Такие *праздные* счастливыцы,
 Ума недалнего ленивыцы,
 Которым жизнь куда легка! (5:139)

Характерно, что, например, в (22б,в) слово получает оппонент знакомого нам (по (10) - (13)) взгляда, что искусство органично рождается из 'праздномыслия': Сальери ведет спор с Моцартом (точку зрения последнего см. в (13в)).

В заключение серии амбивалентных трактовок 'праздности' рассмотрим строки из послания "Кривцову":

- (23) Смертный миг наш будет светел;
 И подруги шалунов
 Соберут их легкой пепел
 В урны *праздные* пиров. (2:50)

Перед нами один из ранних образцов (1819 г.) амбивалентно-гармонического приятия смерти у П. (об этом инвариантном мотиве см. Жолковский 1979а:70 сл.) Среди типичных для этой позиции выразительных средств отмечу переход точки зрения от 1 л. (*наш*) к 3 л. (*их*), подобный применяемый в песне Мери, "Андрее Шенье" и т.п. (Жолковский 1979а:82, 88 сл.).

Но, может быть, еще более важную роль в гармоничном совмещении 'смерти и пепла', с одной стороны, со 'светлой легкостью', с другой, играет 'праздность' осушенных бокалов, нуждающихся в новом 'заполнении'. 'Заполнение' их прахом недавних *шалунов* предстает как желанное восстановление 'целостности, полноты', т.е., по П., идеального жизненного состояния.

1.5. После несколько затянувшегося экскурса в пушкинскую "теорию праздности" вернемся теперь к сопоставлению ЦС и Т.

Поденщик ненужный и праздный... черепок — очевидные случаи негативно оцениваемого распада 'цельности'. По внешнему сюжету ЦС и Т противоположны. В ЦС '*постылая свобода*' возникает вследствие разрушения и опустошения объекта (урны); в Т — вследствие создания (завершения "Евгения Онегина"). В ЦС преодоление житейской ситуации достигается обращением к вечности произведения искусства (*праздный черепок* становится вечно полным в составе статуи); в Т, где, казалось бы, именно такое преодоление подсказывается сюжетом, опора ищется в воспоминаниях о цельности прошлого "подневольного труда".

Напрашивается мысль, что скромность и вкус не позволяют П. заговорить вслух о вечности его *многолетнего труда*, но несколькими днями позже это сознание прорывается в стихих о *праздном черепке*. ЦС и Т, внешне связанные датами написания и синонимией 'ненужности' и 'праздности', обнаруживают и глубокое внутреннее родство.

2. Падение урны. Чудо.

В этом разделе речь пойдет об иконических эффектах в начальных постишиях 1-й и 3-й строк ЦС (см. также Жолковский 1978:9 сл., 17).

2.1. Стихотворение очевидным образом построено на совмещении 'сиюминутного, преходящего' с 'вечным' и 'движения' с 'покоем'. 1-е полустишие —

(24) Урну с водой уронив,...

рисует картину 'стремительного сиюминутного движения'. Стремительность выражена предметно значением глагола *ронять* и поддержана орудийно категориями совершенного вида (точечность, быстрота) и деепричастия (устремленность к главному сказуемому, усиленная препозицией деепричастного оборота). Меня, однако, будут интересовать другие, ико-

нически более оригинальные средства, способствующие созданию очень конкретной картины происходящего. Разумеется, совершенно однозначным этот иконический образ быть не может — слишком велик разрыв между средствами (синтаксическими, метрическими, фонетическими и т.п. эффектами) и изображаемым явлением (падением урны). Поразительно, однако, сколь детальным оказывается приближение, читающееся примерно так:

- (25) 'некоторый предмет выходит из неподвижности, описывает траекторию, ускоряющуюся к концу, завершает движение, параллельно теряя плотность'.

Посмотрим, какими средствами орудийной сферы языка и поэзии иконически "вылепляется" этот образ на протяжении первых трех слов текста.

(i) За двумя двухсложными словами (*урну; с водой*) следует трехсложное (*уронив*). Поскольку оно и синтаксически важнее двух первых, а фонетически включает элементы их обоих (см. ниже (iv)), то последовательность 2+2+3 читается как *суммирование*, т.е. приблизительно как (2+2)+4, — композиционная схема, часто выражающая 'интенсивное и завершенное нарастание, развитие' (Мазель-Цуккерман 1967:393-441).

(ii) В области ритма самый статичный, хорейский мотив (— — — , нисходящий рисунок, иссякающий импульс) сменяется более динамичным, ямбическим (— — — , восходящий рисунок), а затем анапестическим (— — —), в который "растягивается" предыдущий ямбический. Сильная доля как бы выводится из покойного начального положения, в котором она находилась в 1-ом слове (*урну*), передвигается на второе место во 2-ом (*с водой*) и на третье в 3-м (*уронив*), т.е. описывает своего рода 'траекторию'. (Из 8 полустиший свойствами (i) и (ii) обладает лишь еще одно: *праздный держа черепок.*)

(iii) Этой постепенной ритмической динамизации вторит распределение лексического материала: 1-е слово — статичный предмет, 2-е — жидкость, 3-е — глагол движения, так что налицо иконический образ 'ускорения, разжигания, превращения твердого тела в чистую энергию и движение'.

(iv) Параллельно в фонетическом плане происходит последовательный сдвиг вокализма вперед от *у* через *о* к *и*. Этот сдвиг затем приблизительно повторен в "суммирующем" 3-ем слове (*уронив* [uranif]), что особенно наглядно в графике (*у-у/о-о/у-о-и*); отчасти резюмирован и консонантизм: *р-н* из *урну* и губной фрикативный из *водой*). Резюмированием фонетически поддержана схема суммирования (i), а характером сдвига — динамичность траектории (ii), (iii);

(v) Сходство фонетического материала (особенно 1-го и 3-го слов) одновременно как бы показывает, что в чистое движение превратилась та самая урна, которая была вещной и статичной. Этим дополнительно обосновывается право говорить об описывающей траекторию сильной доле (ii) как о некоей одной и той же сущности.

Что существенное фонетическое сходство может служить иконичес-

кой конкретизацией 'тождества объекта', можно видеть на целом ряде примеров. /5/

Не исключено, что значащим является не только сходство 1-го и 3-го слов (*у-р-н*), но и различия. В *урну* все три обших звука образуют сплошную последовательность; на гласный падает ударение; следующий вскоре после *н* губной фрикативный является звонким (*с водой*). В *уронив* согласные раздвинуты; ударение с *у* ушло за пределы комплекса *у-р-н*; губной фрикативный — глухой [ʉgʌnɪf]. Заманчиво предположить, что 'раздвинутость, безударность и оглушенность' комплекса иконически рисуют 'дезинтеграцию, разрушение (урны) '.

Кстати, в упомянутых в Прим. 5 пастернаковских строчках налицо аналогичное развитие: одна и та же вода [аб-р] ударяет в берег в *обрел*, взлетает вверх в *обрывы* и тихо скатывается вниз в оглушенном и раздвинутом *обшаря* [ап-р].

(vi) В связи с совершенным видом и суммированием я уже говорил о 'завершенности' изображаемого движения. Впрямую эта завершенность выражается значением глагола *ронять*, а также тем, что в главном сказуемом (*разбила*), к которому устремлено деепричастие *уронив*, движение не продолжается (сообщается его результат). Ритмически 'завершенность' выражается в том, что сильная доля достигает в своих передвижениях некоей конечной позиции (свойство, впрочем, тривиальное в начальных полустихиях элегического дистиха). Синтаксически после *уронив* оставка (конец оборота, запятая), метрически — цезура.

Ансамблем всех этих средств и создается достаточно адекватный орудейный эквивалент 'падения (урны) '.

2.2. 3-я строка ЦС:

(26) Чудо! не саякнет вода, изливаясь из урны разбитой, констатирует 'чуждость' превращения девы, уронившей кувшин, в статую. Этот мотив спроецирован в план метрических и т.п. средств, причем возникающий иконический образ 'чуда' изящно наложен на само слово *чудо*.

(i) Простейшее, почти тривиальное, иконическое воплощение темы 'чудо' состоит в том, что 'чудо' описывается в 3-й — кульминационной — из четырех строк (на долю 4-й приходится роль завершения, финального общего плана). [В этом же смысле тривиальным (но тем не менее действенным) можно считать и соответствие порядка слов порядку событий и порядку перехода от твердого к жидкому и движущемуся в 2.1 (iii).]

(ii) Еще один простой иконический эффект: слово *чудо* выделено восклицательной интонацией — единственным эмоциональным всплеском на подчеркнуто спокойном эпическом фоне всего стихотворения.

(iii) Строка, содержащая 'чудо', является 'особенной, необычной, чудесной' и в метрико-синтаксической сфере. Слово *чудо* образует особое предложение, выделенное слева точкой и строкоразделом, а справа — восклицательным знаком и паузой, единственной во всем стихотворе-

нии после 1-ой стопы. Поскольку обычная цезура (на 3-й стопе) соблюдена, строка членится на 3 (а не на 2) самостоятельных синтаксических отрезка и оказывается самой "тяжелой" в стихотворении (4-я строка, может быть, столь же медлительна, но менее насыщена: в ней выделено каждое слово, но она содержит лишь одно простое предложение). К тому же 'тяжесть' 3-я строка СОВМЕЩАЕТ с 'эмоциональностью, напряженностью' (кстати, она и единственная, не кончающаяся точкой).

Перечисленные отклонения от 'обычного, нормы' способствуют созданию картины 'необычного, чудесного' явления. Интересно, что большинство из них — отклонения в сторону "чего-то большего" — более эмоционального, более значительного, более тяжелого, и т.д. В одном и, может быть, самом интересном отношении, однако, 3-я строка отклоняется в сторону "меньшего": лишняя пауза это, конечно, какой-то минус, остановка, спад. Как же такое отклонение может работать на тему 'чудо'?

(iv) Полагаю, что 'лишняя ритмическая остановка' служит метафорой 'прекращения действия законов природы', а возможно, и 'остолбенения наблюдателя', которому принадлежит реплика *чудо!* (ср. *Остановился пораженный Божьим чудом* [= видением тройки] *созерцатель* в "Мертвых душах" Гоголя).

3. "Рифмовка".

3.1. ЦС и другие античные миниатюры П. написаны элегическим дистихом без рифм. Однако в свете работы Абернети (1967) встает вопрос, имеем ли мы здесь дело с "не-рифмами" или с "анти-рифмами". "Не-рифмы" характерны, в первую очередь, для поэзии, не знающей рифмы, а на фоне рифмованных стихов проявляются в простом игнорировании системы рифмовки. "Анти-рифмы", напротив, предполагают взаимодействие с рифменным канонem и состоят в ясно выраженном избегании созвучий, допускающих интерпретацию в качестве рифм.

Рассматриваемые стихи П. представляют в этом смысле особый случай.

Что касается фона восприятия, то это, с одной стороны, контекст рифмованной русской поэзии XVIII-XIX вв (следовательно, "анти-рифмы"?); с другой, — безрифменной поэзии античности ("не-рифмы"?).

Что же касается фонетических соотношений между исходами строк, то их ориентированность на систему рифмовки несомненна (как при "анти-рифмовке"?), но является не негативной, а позитивной: созвучия столь многочисленны и организованы, что ни о каком избегании рифмы говорить не приходится (значит, не "анти-рифмы"), скорее налицо игра с рифмовкой, сопоставимая с выявленной Абернети в "Ночной фиалке" Блока. /6/ Я буду называть это квазирифмовкой.

3.2. Обратимся к материалу. На первый взгляд, перед нами никак не упорядоченный хаос нерифмованного стиха. Ударные гласные в исходах

полустиший и строк дают в ряде стихотворений следующую картину:

(27) Труд	(28) На статую играющего в свайку
А Е — /7/	И У —
У А	У О
И У —	Е У —
У О	О А
А О —	(29) На статую играющего в бабки
О И	У Е —
(30) Художнику	О О
У У —	О И —
О Е	А Е
И Е —	(31) Рифма
И И	И — Е —
А У —	О А
А А	А О —
Е И —	А А
О Е	О (А) /8/ И —
И Е —	А И
А О	О — О —
	Е А

Начнем с наиболее законных кандидатов в рифмы — финальных членов правых столбцов. В (27), (28) и (30) финальный гласный (соотв. — И, А, О) появляется в правом столбце впервые. В (29) Е уже встретилось, но с женским окончанием, т.е. не в “рифмующей” позиции. Наконец, в (31) мужское А появилось дважды, но задолго до конца; впрочем, возможно, что в (31) “Рифме” (sic!) как раз есть определенный квазирифменный рисунок (см. п. 3.3).

Из нефинальных членов правых столбцов рифмуется разве У — У — в (28), (30), Е — Е в (30) и О — О — в (31); однако, все эти пары, кроме первой, разделены очень большими промежутками.

В левых столбцах процент квазирифм выше: А — А, У — У в (27); О — О в (29); И — И — И, А — А — А, О — О в (30); А — А — А, О — О в (31). Правда, их “вес” меньше, поскольку это всего лишь предцезурные позиции.

Может быть, более заметны “внутренние рифмы” — между полустишиями одной строки: О — О в (29); И — И, А — А в (30), А — А, О — О в (31).

В целом, однако, рассмотренные примеры, за исключением, пожалуй, (31), дают картину явного отсутствия рифмовки.

3.3. Но есть в элегических дистихах П. и очевидные квазирифмы, ср.

(32) Отрок
 А О ~
 А А
 А О ~
 А А

(33) Из Афедея
 О О ~
 Е И
 Е А ~
 У О
 О О ~
 А О

В (32) левый столбец построен на "монорифме" (ср. МакКьюн 1977: 15), а правый на "перекрестной рифмовке". Более того, гласный левого столбца — то самое А, которому отведена роль финальной рифмы в правом. А это значит, что тут применен характерный тип подготовки финального рифменного слова: те или иные его фонетические, лексические, семантические, грамматические и т.п. свойства незаметно вводятся в текст уже где-то ранее. /9/

В данном случае итоговое *царям* подготовлено: (i) мужским А в исходах всех полустуший; (ii) пропорцией "глаголы в исходах полустуший / существительные в исходах строк"; (iii) фонетическим комплексом *ря* [р'а], правда безударным, в исходе 1-й строки (*мóря*) [кстати, это подержано сходным соотношением между двумя другими строками: *ба/бó* (*рыбака/заботы*)].

Несколько менее правильна "рифмовка" в (33). Итоговое О "зарифмовано" (но с повторением слова — *Феон*) и подготовлено мужским [-о́н] непосредственно после гласного в исходе полустушия смежной строки (... *Вáталла о́н*) и женским [о́] в исходе той же строки (... *прохóжий*).

Сходную структуру можно обнаружить в "Рифме" (31), а также в (34), (35).

(34) Юношу, горько рыдая...

А И ~
 О А
 О ~ Е ~
 У А

(35) Вино (Ион Хиосский)

(а) И А ~
 А И или:
 (б) А О А ~
 А И (по Бонди 1978:349)

В (31) итоговое *она́* подготовлено (i) двумя мужскими А в исходах строк (*воспылал; родила*), второе из которых также завершает четверостишие (правда, с enjambement'ом); (ii) серией А перед цезурами (*понесла́ — наяд — прияла́*, см. Прим. 8, — *росла*), в последний раз достаточно близко к итоговой "рифме"; (iii) звуком [н] в соседстве с [а] в разных позици-

ях, в том числе концевых (*Мнемозина, аонид, подобна*); (iv) квазирифмовкой внутри строк (*наяд – родила; подобна – строгой*).

В (34) налицо итоговая квазирифма *задремал – лия*, поддержанная, в частности, (i) фонетически – сходством *лелёя/лия* (со сдвигом ударения – один из характерных приемов в рифменных ПРЕДВЕСТИЯХ); (ii) синтаксически – правильным чередованием структур “деепричастие – глагол” (строки 1-я, 2-я) / “глагол – деепричастие” (строки 3-я, 4-я) (см. МакКьюн 1977:47).

В (35а) квазирифмовка довольно бедная, состоящая исключительно в подготовке итоговой рифмы соотношением – перекрестным – левого и правого столбцов:

старИк
нАм

добронрАвный
любви

Считая полустишия за строки, получим “опоясывающую рифмовку” со сдвигом А – А в смежных строках, характерным для подготовительной техники.

Впрочем, при более корректном чтении “Вина” – (35б) – этот четкий рисунок пропадает, и оно переходит в класс “нерифмованных” (см. п. 3.2).

3.4. Учет подготовительной техники (в духе Жолковский 1979б) значительно расширяет круг квазирифмованных текстов. Рассмотрим примеры (36) – (39).

(36) Юноша, скромно пируй... (38) (При посылке бронзового Сфинкса)

У А –
И А

И О –
И А

(37) На перевод “Илиады”

У Е –
Е О

О А –
А И

(39) К переводу “Илиады”

Е Е –
О О

В (36) итоговое А подготовлено (i) фонетически – женским А – в исходе 1-й строки; (ii) грамматически и фонетически – императивом на -й с просодической структурой – ‘ в конце 1-го полустишия (*пируй – мешай*); в свою очередь, релевантность самого этого перекрестного соотношения мотивирована (iii) симметричной перекрестностью в расположении существительных со значением ‘жидкость’ (*влагу; воды*) в концах 2-го и 3-го полустиший.

В (37) Е – Е опять-таки привлекает внимание к диагоналям. В результате *душОй*, хотя и не “рифмуется” со *звУк*, но включается в ряд обращен-

ных фигур: (i) обращен порядок ударных гласных первого и последнего полустиший: ... *ó У / у́ у́ О*; (ii) аналогичная схема — *у ó* — представлена в итоговом *душо́й* и в предшествующем *смуще́нной*; (iii) оба полустишия оркестрованы безударными — *у* — (*слышу, умолкнувший / чую, смущенной, душой*).

В (38) итоговое И (хотя и первое в правом столбце) подготовлено диагональными соотношениями: (i) столбцы обмениваются конечными И, О и А; (ii) итоговое *разрешИ* фонетически (шипящий + И) и грамматически (императив 2 л. ед. ч.) повторяет *скажи* 1-го полустишия; (iii) этот перекрестный грамматический ход задан аналогичным расположением двух остальных глагольных форм (ед. ч., муж. род., прош. вр. на -л): *возрастил — угадал*; (iv) переход [á] из правого столбца в левый (*угадал, германец — мой*), [í] — наоборот (*возрасти́л, скажи́ — разреши́*) поддержан скоплением ударных и безударных [а] и ударных [í] соответственно в 1-ом и 2-ом полустишиях последней строки (... *зага́дка мой — хитры́й Эди́п разреши́*).

В (39) столбцы не обмениваются созвучиями крест-накрест, а “рифмуют” в пределах строк: если считать полустишия за строки, перед нами четверостишие со смежной рифмовкой. 1-я пара “рифм” не совсем точна (Е — Е~), 2-я точнее (О — О). Более того, членение “катрена” не “двустишия” подчеркнуто четкой оркестровкой 2-го на [ó], а 1-го на [í,é] (передний ряд): лишь одно [ó] проникает в 1-ю строку и лишь одно [í] во 2-ю. Монотонность вокализма выдержана и на безударном уровне (нет [у] и практически нет [а]), причем [о] преобладает во 2-й строке, а [и] в 1-й. /10/

3.5. На фоне систематической квазирифмовки в большинстве античных стихов П. особенно заметными оказываются “исключения” ((27) — (30)). Даже с учетом соотношений между столбцами и техники подготовки рифмы они остаются “незарифмованными”, причем, на мой взгляд, они и читательски, на слух, воспринимаются именно так.

В (28) “На статую играющего в свайку” итоговое А появляется в исходах полустиший впервые, и во всем тексте есть лишь одно [á] (*товарищ*). При этих условиях квазирифменные и перекрестные созвучия (У — У — У~ и О — О, поддержанные еще и перекличкой вертикально смежных *дискобол — ... шись с тобо́й*) в не-финальных позициях лишь подчеркивает “белое” звучание итогового *отдыхать*.

На лексическом уровне аналогичный ОТКАЗНЫЙ ход реализован присутствием слова *игра*, “ожидającego” рифменной пары, в последней строке — но с переменной огласовки (*игро́й — игры́*) и не в итоговой позиции. /11/

В (29) “На статую играющего в бабки” итоговое Е также почти не подготовлено (см. п. 3.2.), а внутренняя, вертикальная и перекрестная “рифмовка” на О в других строках (*друго́й — ко́сть — про́чь*) и настойчивая огласовка на [ó] во 2-й строке подчеркивает по контрасту “незарифмо-

ванность" последней строки, в которой под ударением представлены все пять разных гласных, причем дважды повторено не итоговое [é], а [á] .

В (27) "Труд" единственный претендент на роль фонетического ПРЕД-ВЕСТИЯ к итоговому И — это *сверши́е* в 3-й строке. Хотя фонетическая переключка возможна (общая часть — [св...í]), расстояние слишком велико, а грамматический или лексический параллелизм отсутствует.

В свою очередь, непосредственно соседствующие соотношения — диагональный сдвиг О (*друго́й, но́чи — злато́й*) и синтаксической и фонетической параллелизм в последней строке (*друга + S род + А род [= ... ат ']*), подчеркивает неподготовленность финального гласного.

"Художнику" (30) — промежуточный случай: итоговое *тобо́й* диагонально соотносено с со мно́й двумя строками выше. Однако заметность цезуры, а значит, и соотношения смазана синтаксическим переносом. /12/ А четкий параллелизм в последней строке (синтаксический и лексический) скорее оттеняет разницу вокализма (*тебя́ — тобо́й*).

Отклонения в (27) — (30) от квазирифмовки, характерной для античных стихов П., могут рассматриваться как своего рода *квази-антирифмы*. /13/

3.6. Что касается ЦС

(40) И И ~
 И О
 А И ~
 О И,

то она обнаруживает четкую структуру квазирифмовки: итоговое И подготовлено как перекрестными, так и вертикальными соотношениями:

(i) двумя И в левом столбце (*уруни́в, сиди́т*);

(ii) диагональю О — О (*черепок — струей*, см. Якобсон 1976:5), акцентирующей релевантность перекрестных соотношений, в частности (i);

(iii) лексическим тождеством (*сидит — сидит*);

(iv) поддерживающим его принципом лексической или семантической парности (*урну — урной; дева — дева; вечной — вечно; печально — печальна; водой — вода; вода — струей*); причем, одна из пар уже вынесена в "рифму" (*разби́ла — разби́той*);

(v) лексико-синтаксическим параллелизмом 1-го полустишия 2-й строки и финальной строки в целом; последняя предстает как распространение первой до размеров стиха;

(vi) постепенным фонетическим приближением, в исходах строк, от *разби́ла* через *разби́той* к *сиди́т*.

Эти пропорции делают финальное *сиди́т* естественной, чуть ли не ожидаемой рифмой, замыкающей композицию.

Замечу, что почти полная симметрия двух столбцов в (40) нарушается появлением А в середине 3-й строки — единственного на схеме (40). Если

вспомнить сказанное в п. 2.2. об изображении 'чуда', напрашивается мысль, что перед нами еще одно 'отклонение от нормы', иронически воплощающее эту тему.

СНОСКИ И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Текст "Труда" читатель найдет в п. 1.1., а остальных 12 миниатюр — в Приложении.
2. Тематический принцип — "the fusion of stasis and dynamism in art", метрический — "symmetrical correspondences with respect to the distich and the hemistich" (МакКьюн 1977:1).
3. Цит. по Чуковская 1976:149.
4. Незаинтересованность в славе, признании, отзыве и т.п. — характерная манифестация 'свободного бесстрастия' (Жолковский 1979а: 79 сл.).
5. Ср. анализ строчки *Стоит Истомина; она...* в Жолковский 1978:16 и строк *Но глух, как будто что обрел, / Обрывы донизу обшаря...* в "Балладе" Пастернака в Жолковский 1974.
6. Специфический конструктивный принцип "Ночной фиалки" Абернети определяет в следующих выражениях: "total effect... of form gradually emerging from chaos" (1967:9), "... runs the gamut from deliberate avoidance of exact rhyme in the beginning to its equally deliberate employment in the end" (1967:13).

В связи с проблемой фона, замечу, что русские гекзаметры в принципе могли рифмоваться (у Тредьяковского, у Пушкина — "Внук, Тредьяковского, Клит..."), см. Бонди 1978:336 .

7. Знак — показывает женское окончание.
8. Бонди (1978:349) членит эту строку тремя цезурами: *Милую дочь. // Ее прияла // сама Мнемозина.*
9. Об этом типе ПРЕДВЕСТИЙ к итоговому рифменному слову см. специальную статью Жолковский 1979b.
10. Соблазнительно предположить, что деление текста на две однообразные половины находится в иконической связи с составляющими его шутилой темы — 'сопоставлением 2-х объектов' и 'однобокостью'.
11. Об ОТКАЗНОЙ роли рисунка — X в структурах, готовящих рифму, см. — ХУ

Жолковский 1979b:141 сл.

12. При несколько ином расположении того же материала конструкция читалась бы как "рифмованная":

(i) (со) мно́й	или:	(ii) теб́я
.....
..... теб́я тобо́й	 (со) мно́й тобо́й

13. В 3 из 4 случаев отказ от "рифмы" можно понять как тематически мотивированный. В (29) он иконически вторит теме 'незамкнутости' (*прочь, врозь, расступись*); в (27) — теме 'неудовлетворенности, неясности' (*жаль*, вопросительная фор-

ма); в (30) — теме 'отсутствия' (*нет ... бы...*).

Впрочем, в наиболее явно "нерифмованном" примере (28) тема ('удачная пара': *товарищ, достоин, дружно обнявшись*), казалось бы, предрасполагает к "рифмовке". Разве что самый мотив 'отдыха' может быть соотнесен с отказом от "рифмы".

ЛИТЕРАТУРА

- Абернети 1967 — Robert Abernathy. Rhymes, non-rhymes, antirhymes. — In: To Honour Roman Jakobson, The Hague — Paris: Mouton, v. 1, 1-14.
- Бонди, С. 1978 (¹1943). Пушкин и русский гекзаметр. — В кн.: С. Бонди. О Пушкине. Статьи и исследования, Москва: Художественная литература, 310-371.
- Гершензон, М. О. 1919. Мудрость Пушкина. Москва: Книгоизд-во писателей.
- Жолковский, А. К. 1974. К описанию связи между глубинными и поверхностными уровнями художественного текста. — В: Материалы Всесоюзного Симпозиума по вторичным моделирующим системам, I (5). Тарту: ТГУ, 161-167.
- Жолковский, А. К. 1978. How to show things with words. Wiener Slawistischer Almanach, 2, 5-24 (англ. вариант в Poetics, 8).
- Жолковский, А. К. 1979а. Материалы к описанию поэтического мира Пушкина. — В кн.: Russian Romanticism, N. Å. Nilsson, ed., Stockholm: Almqvist & Wicksell, 45-93.
- Жолковский, А. К. 1979б. О подготовке рифмы: ПРЕДВЕСТИЯ и ОТКАЗЫ в рифмовке. Wiener Slawistischer Almanach, 4, 125-153.
- Мазель, Л. А. и В. А. Цуккерман. 1967. Анализ музыкальных произведений. Москва: Музыка.
- МакКьюн 1977 — Keith McCune. Two constructive principles in Pushkin's elegiac distichs. (A Ph. D. dissertation, Dept. of Slavic Languages and Literatures, Univ. of Virginia.)
- Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений, тт.1-16. Москва: АН СССР (1937-59).
- Словарь 1956-1961. — Словарь языка Пушкина, тт. 1-4, В. В. Виноградов и др., ред., С. И. Бернштейн и др., сост., Москва: Гос. Изд-во Иностранных и Национальных словарей.
- Чуковская, Л. К., 1976. Записки об Анне Ахматовой, т.1, Париж: YMCA.
- Якобсон, Р. О. 1961. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. — В кн.: Poetics, Poetyka, Поэтика. Warszawa, 397-471.
- Якобсон 1973 (¹ 1937). — Roman Jakobson. La statue dans la symbolique de Pouchkine. — В кн.: Roman Jakobson, Questions de poétique. Paris: Seuil, 152-187.
- Якобсон, Роман. 1976. Стихи Пушкина о деве-статuae, вакханке и смиреннице. — В кн.: Alexander Puškin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth, A. Kodjak, Kiril Taranovsky, eds. New York: N.Y.U.Press, 3-27.

ПРИЛОЖЕНИЕ

(При посылке бронзового сфинкса)

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?
Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец?
Вот загадка моя: хитрый Эдип, разреши! (3:157)

Рифма

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня.
Феб, увидев ее, страстию к ней воспылал.
Нимфа плод понесла восторгов влюбленного бога;
Меж говорливых наяд, мучась, она родила
Милую дочь. Ее прияла сама Мнемозина.
Резвая дева росла в хоре богинь-аонид,
Матери чуткой подобна, послушна памяти строгой,
Музам мила; на земле Рифмой зовется она. (3:240)

Отрок

Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря;
Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака!
Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы,
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям. (3:241)

К переводу Илиады

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера,
Бокон одним с образцом схож и его перевод. (3:256)

На перевод Илиады

Слышу умолкнувший звук божественной Эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой. (3:238)

(Из Афenea)

Славная флейта, Феон, здесь лежит. Предводителя хоров
Старец, ослепший от лет, некогда Скирпал родил
И, вдохновенный, нарек младенца Феоном. За чашей
Сладостно Вакха и муз славил приятный Феон.
Славил и Ваталла он, молодого красавца: прохожий!
Мимо гробницы спеша, вымолви: здравствуй, Феон! (3:291)

Юноша! скромно пируй, и шумную Вакхову влагу
С трезвой струею воды, с мудрой беседой мешай. (3:297)

Вино

(Ион Хиосский)

Злое дитя, старик молодой, властелин добронравный,
Гордость внушающий нам, шумный заступник любви! (3:298)

Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила;
К ней на плечо преклонен, юноша вдруг задремал.
Дева тотчас умолкла, сон его легкий лелея,
И улыбалась ему, тихие слезы лия. (3:376)

Художнику

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую:
Гипсу ты мысли даешь, мрамор послушен тебе:
Сколько богов, и богинь, и героев!... Вот Зевс громовец,
Вот исподлобья глядит, дуя в цевницу, сатир.
Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов.
Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль...
Весело мне. Но меж тем в толпе молчаливых кумиров —
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет;
В темной могиле почил художников друг и советник.
Как бы он обнял тебя! Как бы гордился тобой! (3:416)

На статую играющего в свайку

Юноша, полный красоты, напряженья, усилия чуждый,
Строен, легок, и могуч, — тешится быстрой игрой!
Вот и товарищ тебе, дискбол! Он достоин, клянуся,
Дружно обнявшись с тобой, после игры отдыхать. (3:434)

На статую играющего в бабки

Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено
Бодро оперся, другой поднял меткую кость.
Вот уж прицелился... прочь! раздайся, народ любопытный,
Врозь расступись; не мешай русской удалой игре. (3:435)