

---

---

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

\*

## *НА КРЕСЛЕ ОТВАЛЯСЬ, — МОЛЧУ, ПОТЕРЯННЫЙ,* **ИЛИ ФЕТА ТОНКИЙ КАРАНДАШ**

1

**Ф**ета я узнал поздно. В школе его в мое время не проходили, но и дома его почему-то не было. Блок, Белый, Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Маяковский, Есенин, письма Флобера, «Боги жаждут» Франса, «Иной свет, или государства Луны» Сирано де Бержерака, Юрий Анненков, альбом с вахтанговской «Турандот», «ЛЕФ», «Гостиница для путешественников в прекрасном», you name it, были, а Фета не было, и речи о нем тоже не было.

Его имя я впервые услышал от своего университетского сокурсника и будущего соавтора. В августе 1954-го, еще до начала учебного года, новоиспеченных студентов английской группы романо-германского отделения собрали в здании на Моховой, 11 (филфак МГУ еще долго располагался там) для предварительной ориентировки. К такого рода собраниям и инструктажам я привык еще в школе. Но тут произошло нечто необычное. На вопрос «агитаторши», как кто готовился к началу занятий, один из поступивших, Юра Щеглов, ответил, слегка расслабленным голосом, что «перечитал поэтов — Тютчева, Фета...» и немедленно получил назидательную рекомендацию держаться классиков — Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Маяковского. Придя домой, я рассказал о происшедшем папе, и он, в тон мне повторив задумчивое: «Тютчева, Фета...», сказал, что Юра Щеглов, наверно, очень умный мальчик и мне следует с ним подружиться. Поэзию папа знал не так хорошо, как музыку, и сам о Фете со мной не заговаривал, но в качестве битого формалиста-космополита прекрасно понимал, что всего полтора года спустя после смерти Сталина открытое признание в интересе к подобным авторам было поступком необычным, можно даже сказать, смелым, с налетом еще неведомого диссидентства, а Юрина домашняя, интимная, совершенно некомсомольская интонация располагала к доверию.

Тем не менее за Фета я взялся еще не скоро. Но постепенно обнаружил, что пути к нему ведут отовсюду — от Пастернака, Толстого, Бунина, инфинитивной поэзии, античной литературы, Хафиза, русской непристойной эпиграматики... Из-за позднего знакомства его стихи в массе своей так и не вошли в мой основной стихотворный фонд и от зубов, что называется, не отскакивают, зато некоторые продолжают удивлять меня так, как если бы были написаны только что.

---

Жолковский Александр Константинович родился в 1937 году в Москве. Окончил филфак МГУ, кандидат филологических наук. Филолог, прозаик. Автор трех десятков книг и четырех сотен статей по литературоведению и нескольких сборников мемуарных виньеток. Среди последних книг — «Все свои. 60 виньеток и 2 рассказа» (М., 2020) и «Как это сделано. Темы, приемы, лабиринты сцеплений» (М., 2024). Постоянный автор «Нового мира». Живет в Калифорнии и Москве. Вебсайт <<https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky>>.

За замечания и подсказки автор признателен К. А. Богданову, В. А. Мильчиной, Л. Г. Пановой, И. А. Пильщикovu, Е. В. Урысон и Н. Ю. Чалисовой.

Вот один из этих вечно новых и вечно загадочных шедевров:

- I На кресле отвалясь, гляжу на потолок,  
Где, на задор воображенью,  
Над лампой тихую подвешенный кружок  
Вертится призрачною тенью.
- II Зари осенней след в мерцаньи этом есть:  
Над кровлей, кажется, и садом,  
Не в силах улететь и не решаясь сесть,  
Грачи кружатся темным стадом...
- III Нет, то не крыльев шум, то кони у крыльца!  
Я слышу трепетные руки...  
Как бледность холодна прекрасного лица!  
Как шепот горестен разлуки!..
- IV Молчу, потерянный, на дальний путь глядя  
Из-за темнеющего сада, —  
И кружится еще, приюта не найдя,  
Грачей встревоженное стадо.

*15 декабря 1890*

Даже эти стихи я впервые прочел, так сказать, не у Фета<sup>1</sup>, а в статье о нем<sup>2</sup>, так что для меня не был загадкой странный кружок, вертящийся в I строфе, да и общий ход поэтической мысли Фета.

На освещенном потолке вертится тень от жестяного кружка, подвешенного над висячей керосиновой лампой (чтобы не коптился потолок) и слегка вращающегося от притока воздуха. Глядя на эту вертящуюся круглую тень, поэт вспоминает, как когда-то на осенней заре кружилась над садом темная стая грачей. А этот образ окрашен в его воспоминании горечью разлуки с любимой, которая уезжала в то время, как над садом кружились грачи. Цепью этих ассоциаций определяется движение стихотворной темы<sup>3</sup>.

Но ощущение тайны не уходило. В дальнейшем я ознакомился с парой разборов стихотворения<sup>4</sup>, многое разъяснявших, но чего-то главного, хотя бы под знаком вопроса, не затрагивавших. Я попробую нащупать и очертить это ускользающее *je ne sais quoi*.

Все согласны, что Фет с настойчивой недосказанностью набрасывает свои импрессионистические мазки, предоставляя читателю восстанавливать контуры подразумеваемых событий — угадывать, что же там в точности с кем когда и как произошло и как кем в какой момент переживалось. Была ли это любимая, невеста, жена? Покидала ли она совместное жилье или специально приезжала проститься? Почему они расстались? Как давно это было? Горюет ли лирическое «я» об этой потере теперь? Уезжала ли она просто «в то время, как над садом кружились грачи» (Бухштаб), или эти события были связаны более непосредственно?

<sup>1</sup> Фет: 121.

<sup>2</sup> Бухштаб: 76 — 159; эта работа (в этом и более поздних вариантах) остается основополагающей в современном фетоведении. Для настоящего разбора особенно релевантны замечания Бухштаба о зыбкости изображаемых чувств (стр. 109, 115 — 118), размытости словоупотребления (стр. 114 — 115, 121), очеловечении природы (стр. 113), внимании к обыденному (стр. 130 — 134), конкретности примет времени года и суток (стр. 135 — 136), проецировании мгновенного на вечное (стр. 146), пристрастии к образам полета, птиц, крыльев (стр. 149 — 151) и ряд других наблюдений.

<sup>3</sup> Бухштаб: 117.

<sup>4</sup> Gustafson: 79 — 80, Klenin: 32 — 34.

Думаю, что на большинство подобных вопросов ответов нет и «подвешенная» неопределенность входит в авторский замысел. Однако она не безгранична, — структурный дизайн стихотворения состоит в «мерцающем», «призрачном», но хорошо выверенном совмещении размытости с точностью, отстраненности с вовлеченностью, отсутствия с присутствием, настоящего с прошедшим, воображаемого с реальным, поэзии с правдой.

## 2

Выделю некоторые, самые, на мой взгляд, интересные, поэтические фотосы Фета. Начну с неточного, нарочито сдвинутого в нужную поэту сторону словоупотребления, — того, что, по аналогии с якобсоновской поэзией грамматики, хочется назвать **поэзией лексики**, а точнее, но и зануднее, — поэзией лексической семантики.

**На задор воображенью.** Разумеется, неодушевленный жестяной кружок вертится под физическим воздействием тепла от лампы без какой-либо иной цели, кроме предохранения потолка от копоти, но лирическое «я» вчитывает в эту ситуацию еще и вызов своей способности увидеть за ней что-то большее, возможно, достойное его пера, и отсюда обстоятельный оборот *на задор*. Правда, речь далее пойдет не о свободном полете *воображенья*, а о совершенно конкретном воспоминании, но благодаря такому словоупотреблению к числу фабульных неопределенностей добавится и теоретическое прочтение всего текста как плода поэтической фантазии (по принципу: *не знаю сам, что буду Петь — но только песня зреет*).

**Призрачную тенью.** Ничего специфически *призрачного* в тени, отбрасываемой жестяным кружком, полагаю, нет, и это, конечно, нарочитая проговорка, — тайное предзнаменование последующего полу-фантомного явления героини в кульминационной III строфе, каковое *тень* кружка и его подразумеваемая закопченность предвещают и более прямо — через сходство с сопутствующим этому явлению *темным стадом* грачей. Кстати, в этой перспективе и слово *тень* может пониматься не только как «темная проекция», но и как «призрак, видение».

**Кружок, тенью, в мерцаньи этом.** И тень, и мерцание — любимые мотивы Фета. В прямом смысле мерцает здесь свет керосиновой лампы, но эффект усиливается благодаря неровному вращению кружка и отбрасыванию им колеблющейся тени. Более того, «мерцает» и фетовское словоупотребление: подразумевается, что кружок просто отбрасывает тень, говорится же (при помощи конструкции с творительным падежом), что он как бы является ею (этому способствует и его тенеподобная закопченность).

А сама *подвешенность* этого призрачно мерцающего кружка — первое предвестие той тревожной неопределенности переживаний, о которой речь вскоре пойдет впрямую. Но предвестие почти отказное, поскольку кружок, разумеется, надежно закреплен на потолке,

— чем вторит устойчивому полусидению-полулежанию глядящего на него лирического «я»

— и контрастирует с механически подобным, но подчеркнуто беспокойным кружением в воздухе ни за что не держащихся грачей, которые не решаются ни *улететь*, ни — отдадим должное мастерской игре с позой «я» на/в кресле — *сесть*.

**Зари, след, в мерцаньи.** Сходство между предвечерним осенним пейзажем и полуосвещенным домашним интерьером убедительно, но можно ли сказать, что первый (*заря*) оставляет *след* на втором (*мерцании лампы/тени*)? Впрочем, сказать-то как раз все можно, и Фет не стесняется это сделать, тем более что

далее речь пойдет, в сущности, о «следе» былых событий в памяти «я», а если вдуматься, то уже и тень кружка на потолке была ранним прообразом подобного соотношения<sup>5</sup>. А главное, происходит первый выход из дома — в каком-то смысле из платоновской пещеры, с ее призрачными тенями, на свет божий. Но при этом сохраняется единство пространственного кластера, заданного в предыдущей строфе. *Потолок* и вертящийся *кружок*, видимые *над лампой*, с *кресла*, внутри дома, оборачиваются пока что воображаемым — в модальном режиме *кажется* — *стадом грачей*, кружащихся *над кровлей*, то есть оборотной стороной *потолка*.

**Не в силах, не решаюсь.** В дальнейшем станет понятно, что отъезд героини не просто совпал по времени с кружением грачей в воздухе, а был его причиной: шум конного экипажа вспугнул и поднял их на воздух, и эта *встревоженная* реакция грачей будет вторить противоречивым переживаниям расстающихся героев. Но хотя вертящаяся тень кружка вроде бы лишь чисто зрительно приводит на память кружащихся грачей, и никаких событий, переживаний и расставаний во II строфе еще нет, поведение грачей описывается — с очередным забеганием вперед — в отчетливо очеловеченных психологических терминах. К пространственному кластеру добавляется эмоциональная составляющая: кружение предстает не просто мерцающим и призрачным, но и тревожным.

**Нет, то не крыльев шум...!** Чего на самом деле нет, так это оснований для столь эмфатичного опровержения: в предыдущей строфе фигурировал не звук, а вид кружащих над садом птиц, в свою очередь, отсылавший к тоже сугубо визуальному мерцанию пейзажа и интерьера (вспомним специально помянутую *тихую лампу*). Кружение грачей, разумеется, сопровождалось хлопаньем крыльев, но в текст этот звук врывается как бы не на месте, задним числом, под отрицанием и с заменой на более громкий стук конских копыт / скрип экипажа, — настолько драматичный, что даже не нуждается в описании. Это еще один наглядный случай фетовской порывистости и игры с синэстезией.

**Я слышу трепетные руки.** Нынешнего читателя возможность *слышать руки* ставит в тупик, но во времена Фета, да и позднее, среди значений глагола *слышать* было и более общее, не исключительно аудиальное восприятие.

СЛУХ <...> *Слышать* иногда вообще чувствовать, осязать, особенно обонять, и говорится о четырех чувствах, кроме зрения. *Я никогда почти угару не слышу, носом, обонянием. Язык не лопатка, слышит, что горько, что сладко, познает вкус. У слепых осязание бывает так тонко, что они пальцами слышат, где очко на карте. Удильщик слышит, когда рыба клонет. Собака слышит чутьем.* Также о внутреннем чувстве: *Сердце слышит горе, предвещает. Душа видит, сердце слышит*<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Любопытным образом с этой строчкой у Фета были проблемы, ср.:

Страхов писал Фету 2 января 1891 г. по поводу ст. 5: «Осенний цвет зари на небесах как есть — дело невозможное. Это ведь вместо *точь-в-точь*? Да и нужно бы яснее сказать, что это, мерещится ли на потолке или Вам виднеется в окно?» Окончательно оформить стих помог И. С. Остроухов, которому Фет писал: «Дорогой Илья Семенович! Принимая с благодарностью предлагаемую Вами безупречно правильную и гармоническую версию стиха: «Зари...», я окончательно остановился на слове *след*. Раз что пошло на критику, то можно сказать, что *свет более мерцания*, в котором он по смыслу стиха должен заключаться, как часть в целом, и потому выходит несколько излишне определенным в сравнении со слабым мерцанием, тогда как *след* есть просто остаток, неубравшийся хвост, неопределенное продолжение чего-то, что и *требовалось доказать*. Преданный Вам А. Шеншин» (Примеч. Б. Я. Бухштаба; Ф е т: 726).

<sup>6</sup> Даль: 226.

Тем не менее налицо еще один синэстетический эффект, причем не просто потому, что восприятие звуков (шума крыльев и конного экипажа) сменяется здесь — под управлением того же глагола *слышу* — работой других органов чувств, но и потому, что в качестве дополнений такое *СЛЫШАТЬ* может управлять словами, обозначающими не физические объекты, а события/предикаты (ср. выше: *угар; горе; что горько, что сладко; где очко на карте; когда рыба клюнет*). В результате *слышу руки* звучит как поспешно аграмматичная — и тем более убедительная — поэтическая скоропись.

Впрочем, возможно и аудиальное прочтение *трепетных рук* — как смелой метонимии игры на рояле<sup>7</sup>, — отсылающее к написанному восемью годами ранее стихотворению, тоже посвященному воспоминаниям о разлуке с любимой и многообразно перекликающемуся с нашим; ср.:

*Ты мелькнула, ты предстала, Снова сердце задрожало, Под чарующие звуки  
То же счастье, те же муки, Слышу трепетные руки — Ты еще со мной! <...>  
Час последний, час прощальный <...> Я несусь в мое былое <...> Пусть же сердце,  
полно муки, Торжествует час разлуки* («Шопену»; 1882; Фет: 193).

Более того, оба стихотворения отсылают далеко назад — к «Вариациям» Тургенева (1843 — 1845) на аналогичную тему, ср.:

*Когда, в унылый миг разлуки, Я весь так грустно замирал И молча трепетные  
руки К губам и сердцу прижимал <...> Что нам обeim суждено И разойтись  
и ненавидеть Любовь, погибшую давно?;  
Нехотя вспомнишь и время былое, Вспомнишь и лица, давно позабытые;  
Как <...>! Как легко трепетали листья! Как <...>! Как светло улыбалась ты!  
Как <...>! Как <...>! Как <...>! Как <...>!;  
В ночь летнюю, когда, тревожной грусти полный <...> и ты, мой друг, с  
улыбкой томной  
К окошку прислонясь, глядела в сад огромный, И темный и немой*  
(Тургенев: 33 — 36).

*На дальний путь глядя.* Насколько дальним может быть отрезок дороги, видимый *из-за сада*, к тому же *темнеющего*, неясно — скорее всего, не очень, но это слово и не надо понимать буквально. Перед нами очередное, предпоследнее, звено длинной пространственной серии (*на кресле — на потолок — над кровлей... и садом — у крыльца — ... — из-за... сада*), приходящееся на тоже предпоследнее звено серии эмоциональной (*задор — воображенью — не в силах — не решаясь — слышу — трепетные — бледность — холодна — горестен — разлуки — потерянный — ... — встревоженное*). В этом контексте *дальний путь* означает не только и не столько зримый физический/топографический объект (дорожную колею), сколько мыслимую стадию экзистенциального опыта (дальнейшую жизненную траекторию после разлуки, *дальнюю дорогу* карточных гаданий).

### 3

Но обратимся к поэзии грамматики, лежащей в основе хронотопической организации текста, в данном случае соотношений между настоящим и прошлым, присутствием и отсутствием.

Как водится в поэзии вообще и у Фета в особенности, стихотворение варьирует некий **лейтмотивный костяк** — не столь вызывающе обнаженный, как в программно-минималистском «Только в мире и есть, что тенистый...» (1883)<sup>8</sup>, но достаточно определенный.

<sup>7</sup> Ср. Klenin: 33.

<sup>8</sup> Об этом стихотворении см.: Гаспаров 1997: 30 — 31.

Начнем с того, что повторяются:

- рифмы (*садом/стадом — сада/стадо*);
- полнозначные слова (*гляжу — глядя; кружок — кружатся — кружится; темным — темнеющего*), к которым можно добавить синонимические пары (*вертится — кружатся; призрачною — мерцаны*);
- служебные слова (4 *на*; 3 *не*; 2 *над*; 2 *как*; 2 *то*),
- грамматические формы и конструкции (*гляжу — слышу — молчу; от-валясь — не решаясь — глядя; подвешенный — потерянный; как холодна — как горестен; вертится призрачною тенью — кружатся темным стадом*).

Четко соблюдаются размер и строфика (Я6464мЖмЖ): нет ни анжамбе-манов, ни аграмматизмов, ни каламбурных рифм; рифмовка точна и морфологически однородна (*потолок/кружок; садом/стадом; крыльца/лица; глядя/найдя*).

На этом едином фоне тем острее чувствуются мельчайшие сдвиги — *ряд волшебных изменений*<sup>9</sup> вроде бы одного и того же. Таковы, например:

- переход, в рамках одинакового синтаксиса, от вращения кружка к кружению грачей;
- перенос эпитета с корнем *ТЕМН-* от существительного *стадом* (в II) к другому члену той же рифменной пары — *сада* (в IV), с неслучайным грамматическим сдвигом от прилагательного *темный* к причастию *темнеющий* (о чем ниже);
- разные грамматические и пространственные ракурсы предлога *на*, трижды (!) проходящего в первых же полутора строках (*на кресле — на потолок — на задор*) и возвращающегося в заключительной строфе (*на дальний путь*);
- постоянное перетекание из лирического «сейчас» во вспоминаемое «тогда» — в рамках строго выдержанного грамматического настоящего времени;
- чему на уровне рифмовки вторит постепенность смены гласных под рифмой: *о-Е-о-Е е-А-е-А а-У-а-У а-А-а-А*, причем вся четверка рифмующих гласных задана ударными гласными самой первой строки (*На крЕсле отвалЯсь глЯжУ на потолОк*)<sup>10</sup>.

За всей этой повторностью стоит единое мотивное ядро стихотворения:

- сначала намечается пространственно-медитативный кластер: субъект («я»), глядящий вверх на полу-призрачное вращение объекта (кружка над лампой) и занятый игрой воображения;
- затем медиативный компонент кластера (*игра воображения*) перерастает в эмоциональный: переключку «я» с объектом (теперь *грачами*) по линии тревожности;
- после чего в центр внимания попадает, наконец, тема памяти: эмоции «я» сосредотачиваются на воспоминании об одном волнующем моменте (*разлуки с любимой*).

«Готовым предметом», на который убедительно садится этот пространственно-медитативно-эмоционально-реминисцентный кластер, является **мотив «кружения»**. Он совмещает «движение» — динамичное, зримое, беспокойное, взволнованное, коннотирующее беду и даже смерть, с «неподвижностью», — отсутствием перемерщений/изменений, релевантным для работы памяти, защиленной на воспоминании прошлого. Благодаря этому развитие лирического сюжета стихотворения строится по принципу «остановки мгновения» — все более острой фиксации на одном и том же воспоминании/переживании, описываемом в одном и том же настоящем времени с помощью набора одних и тех же формальных и содержательных категорий.

<sup>9</sup> Любимая фетовская формула Ю. М. Лотмана.

<sup>10</sup> И. А. Пильщиков заметил (электронное письмо ко мне 24.08.2024), что закольцовывание имеется также на уровне ритма. В 6-сложных строках мужские и дактилические цезуры (ЦМ и ЦД) дают — по строфам — рисунок: ЦМ ЦД — ЦМ ЦМ — ЦМ ЦМ — ЦД ЦМ; а формы 4-ст ямба: VI IV — IV I — IV IV — VI IV.

На уровне тропики тесному сплетению важнейших компонентов центрального кластера служит постепенно складывающийся параномастический комплекс *К/Г+Р/Л+Ж/Ч/Ш/Щ+У*: *ГляЖУ — КРУЖоК — КРУЖится — ГраЧей — КРовлей Кажется — КРыльев ШУм — КРУЖится еЩе — ГраЧей встРевоЖенное*.

Посмотрим, как все это работает по ходу развертывания текста.

**I строфа.** Сказуемыми главного и придаточного предложений здесь служат глаголы наст. вр. (*гляжу; вертится*) в значении актуального продолженного действия, совершающегося в момент речи (= лирического высказывания); от них зависят синхронные с ними деепричастный и причастный обороты (*отвалясь...; подвешенный...*). Сложноподчиненное предложение, с разнообразным набором синтаксических отношений и конструкций, занимает всю строфу, непринужденно располагаясь в ней. Это иконически вторит расслабленной позе лирического «я»: стихотворение начинается на подчеркнуто спокойной, уравновешенной, ничем не озабоченной и никуда не стремящейся ноте. Небольшое отклонение составляет оборот *на задор воображенью*, вызывающий о мысленном выходе из этого гомеостазиса и, так сказать, направленный в будущее, но все это в порядке интеллектуального развлечения, которое «я» может себе позволить, не покидая зоны комфорта.

**II строфа.** Первая строка этой строфы написана тоже в наст. вр., но в значении не актуальной продолженности, а панхронной истинности, — со сказуемым *есть*, типа тютчевского: *Есть в осени первоначальной Короткая, но дивная пора* и ахматовского: *Есть в близости людей заветная черта. У Фета* эта конструкция встречается сравнительно редко, ср., впрочем: *Есть ночи зимней блеск и сила, Есть непорочная краса, Когда под снегом опочила Вся степь, и кровли, и леса; Только в мире и есть, что тенистый Дремлющих кленов шатер...* Для подобных текстов характерно то или иное соотнесение вневременного обобщения с непосредственной конкретикой описываемого. В нашем случае такое совмещение налицо в пределах первого же предложения строфы: типовая *заря осенняя* оставляет *след* на сиюминутно переживаемом *мерцании этом*.

В ритмическом плане строка II,1 выделена своей полноударностью, что отличает ее от остальных нечетных строк, придавая ей — в сочетании с несколько архаичными инверсиями (*зари осенней след* вместо *след осенней зари; в мерцании этом* вместо *этом мерцании*) и даже постановкой *есть* в самый конец строки<sup>11</sup> — подчеркнуто неторопливый, раздумчивый, философски взвешенный характер. Это последняя, доведенная до максимума стадия исходного спокойствия — перед предстоящей эмоциональной бурей. И если *след* еще направлен назад, к призрачно мерцающему, но все-таки уюту I строфы, то двоеточие в конце строки уже ведет «вперед», к погружению в волнующее прошлое.

Впрочем, прошлое пока не наступает: вводное *кажется* возвращает нас в актуальное настоящее (= в момент речи) и грачи *кружатся* тоже в наст. вр., хотя и в некоторой иной — модальной — реальности. Причем делают это под знаком продолженности, ограниченной четкими временными рамками, за пределы которых их толкает инфинитивность (*улететь; сесть*), но не пускает отрицательность (*не в силах; не решаясь*).

Откладыванию решения (важному в эмоциональной перспективе соотнесения с предстоящей *разлукой* героев) аккомпанирует синтаксическая ретардация: тяжеловесная конструкция, описывающая колебания грачей (обособленная, двучленная, инфинитивная, отрицательная), ставится перед главной пред-

<sup>11</sup> Интертекстуальной опорой такой постпозиции обычно начального *есть* могла послужить строчка из знаменитой пушкинской элегии на сходную тему: *Но недоступная черта меж нами есть*; о переключке фетовской элегии с этой и другими, написанными тем же размером, речь впереди.

кацией предложения, содержащей как подлежащее, так и сказуемое (*Грачи кружатся темным стадом*). Таким образом это событие отодвигается в самый конец строфы, где занимает единственную полноударную четырехстопную строку (полноударность заключительных строк — явление в силлаботонике редкое).

«Вперед» — в прошлое — направлено и возникающее у читателя любопытство по поводу неназванных причин тревожного кружения темных птиц. Причины эти вскоре выяснятся: окажется, что поведение грачей связано с состоянием героев как метафорически (по сходству), так и метонимически (по пространственной и временной смежности и причинно-следственной связи). А на более широком литературном фоне образ грачей заиграет и богатыми интертекстуальными обертонами.

**III строфа** — кульминационная, с целым веером эффектов, в каждой строке новых. Прежде всего, здесь к зрительным впечатлениям (*бледность... прекрасного лица*) с добавляются слуховые (*шум, слышу, шепот*)<sup>12</sup>. Знаменательная особенность этой строфы — простой синтаксис, без придаточных предложений, причастных и деепричастных оборотов, что соответствует драматичной простоте описываемых событий и чувств. Не воспроизводится здесь и мотивный кластер «кружения-воспоминания»: это эмоциональный пик, точка, **вокруг которой** вращаются остальные строфы.

Первая строка сразу задает повышенно красноречивый, условно-поэтический, квази-фольклорный тон, ср. такие зачины, как:

*То не ветер ветку клонит, Не дубравушка шумит — То мое сердечко стонет, Как осенний лист дрожит* (текст песни А. Варламова на слова С. Стромиллова; 1840-е гг.)<sup>13</sup>;

*Не ветер бушует над бором, Не с гор побежали ручьи, Мороз-воевода дозором Обходит владенья свои* (Некрасов; 1863);

*То не Муза воды набирает в рот. То, должно, крепкий сон молодца берет* (Бродский: 1980).

Отрицательное звено этой риторической формулы (*То не..., То...*) подкрепляет предположение о воображаемости *грачей* (как выяснится в IV, ошибочное) — во имя тем большей подлинности чуть ли не балладных *коней*; контраст между версиями оттеняется лексическим сходством (*крыльев — крыльца*).

Грамматически это по-прежнему наст. вр., только теперь безглагольное (опущена связка *быть*), чем создается ощущение непосредственного и бесспорного присутствия (*коней у крыльца*), как бы не требующего специальной предикации. Но эта непосредственность проблематизируется условностью примененной формулы: *кони*, может, и у *крыльца*, а повествующее об этом «я» — все еще где-то в своем лирическом/повествовательном далеке (*на кресле*).

Во 2-й строке возвращается глагольное сказуемое *слышу* (подобное *гляжу*), и с ним — перспектива восприятия из рамочного далека, контрапунктного к *трепетной* непосредственности описываемого, обостренной к тому же, как мы помним, острым стыком слов *слышу* и *руки*. И под влиянием безглагольного сказуемого предыдущей строки это *слышу* до какой-то степени сдвигается внутрь обрамляемой ситуации.

Установка на безглагольность и, значит, на непосредственность присутствия повторится и в двух последующих строках, теперь под знаком как эмоциональной восклицательности, работающей на приближение/вовлечение, так и поэтической условности (ср. *Как хороши, как свежи были розы*; Тургенев, 1882), работающей на обрамление/отстранение<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Gustafson: 80, Klenin: 33.

<sup>13</sup> Песни, I: 528, 539.

<sup>14</sup> О фетовской безглагольности см.: Гаспаров 1997.



От 3-й строки к 4-й непосредственность общения нарастает: *лицо* еще может видиться глазами внешнего, чтобы не сказать, отстраненного, эстетанаблюдателя, а к *шепота* — первому и единственному явлению Слова (причем типично фетовского, вспомним сигнатурный зачин *Шепот, робкое дыханье...*) — так или иначе причастно само лирическое «я»: *шепот* как минимум обращен к «я», а возможно, от него и исходит.

Здесь же появляется наконец героиня собственной персоной (более того, крупным планом — *лица* и *шепота*) и впрямую произносится горькое слово *разлука*. Это работает на эффект присутствия, каковое, однако, дается под знаком тщательной отмеренной отстраненности:

— героиня представлена не во весь рост, а лишь быстрым синекдохическим промельком ее *лица*;

— это лицо помещено не в центр, а на периферию медитативно рассудочной конструкции — в грамматическую зависимость от управляющего им свойства *бледности*, в свою очередь, зависимой от предиката *холодна* (чем на этот промельк набрасывается еще и оттенок призрачной мертвенности);

— сходным, хотя и не столь многоступенчатым образом задвигается в дальний синтаксический угол и *разлука*;

— волнующие события представлены не динамично — глаголами, а статично — существительными *бледность, шепот, разлуки*;

— отстраненно-описательно звучат предикативные формы сказуемого (*холодна, горестен*) — в отличие от непосредственной предложно-обстоятельственной в 1-й строке (*у крыльца*) и подобно отстранено-обрамляющей глагольной во 2-й (*слышу*);

— порядок слов инвертирован: сказуемые (*холодна и горестен*) отрезают подлежащие (*бледность* и *шепот*) от определяющих их существительных (соответственно *лица* и *разлуки*), что умеряет восклицательность (*Как...! Как...!*), придавая интонации условно-велеречивую медлительность.

Зато на непосредственность работает постановка ключевых *лица* и *разлуки* в концы строк, под рифму. Рифмы на [а], как мужские так и женские, — наиболее частые, «нормальные» в стихотворении: они постепенно завладевают клаузулами и полностью торжествуют в заключительной строфе: *оЕоЕ еАеА аУаУ аАаА*. А рифма на [у], напротив, — особенная, драматичная, «грустная» и во всех отношениях кульминационная. Гласные *У/у* появляются в I строфе (*гляжУ, воображенью, тихою, кружок, призрачною, тенью*), во II идут на спад (их всего два, оба безударные: *улететь, кружатся*), а в III эффектно возвращаются — под ударением и даже под рифмой (*шУм, слышу, рУки, разлУки*).

**IV строфа.** Это развязка: героиня уехала, «я» остается один, и так или иначе замыкаются две рамки: заданного в I строфе одинокого лирического созерцания (*гляжу на потолок — на дальний путь глядя*) и выписанной во II строфе (рифменно и словесно: *садом/стадом — сада/стадо*) соотношенности с *грачами*. Возвращается, как ему и свойственно по природе, весь кластер «кружения».

Между прочим, с I,1 здесь переключается не только *глядя*, но и *молчу*: первое соответствует *гляжу* лексически (это тот же глагол: *глядеть*), второе — грамматически (это та же форма: I л. ед. ч. наст. вр.); сходно *молчУ* с *гляжУ* и просодически. Таким образом пара *МОЛЧУ... Глядя* подключается к параномастическому ядру *К/Г+Р/Л+Ж/Ч/Ш/Щ+У* (представленному в этой строфе также словами *КРУЖится, еЩе, и ГРачей встРевоЖенное*). Более того, здесь лексема «кружения» впервые, наконец, выступает в форме с ударным *У*, чем не только подчеркивается фабульная актуальность продолжающегося кружения грачей, но и закрепляется параномастическое сплетение лирических субъекта и объекта (как носителей этого ударного гласного: *гляжУ — молчУ — крУжится*).

Грамматический же фокус состоит в том, что расслабленное отстраненно-рамочное начальное *гляжу* оборачивается волнующе ожившим в обрамленном воспоминании заключительным *молчу... глядя*. Дело в том, что *молчу* — очередное наст. вр., но теперь это так наз. настоящее историческое, Praesens historicum, живописующее — наглядно «воскрешающее» — прошлые события<sup>15</sup>. В отличие от *гляжу* и *слышу*, глаголов восприятия, которые могут быть привязаны и к рамочной позе в кресле, *молчу* описывает актуальное поведение «я», пространственный и временной контекст которого недвусмысленно относит ситуацию к тщательно хронометрированному прошлому<sup>16</sup>. Рамку здесь представляет лишь 1-е л. глагола: парадоксальным образом, во воспоминаемой ситуации, то есть внутри рамки, «фабульное я» потерянное молчит, в то время как на рамке «лирическое я» стихотворения красноречиво себе и нам об этом повествует. Тут:

— и переход от *шепота* последней строки предыдущей строфы к молчанию, вынужденному отъездом собеседницы;

— и эмфатическое подчинение обособленного причастия сказуемому (*молчу, потерянный*), подчеркивающее тесноту их временной и эмоциональной связи (в отличие от таких менее интенсивных сочетаний как: *над... лампою подвешенный кружок Вертится...* в I и *кружится... встревоженное стадо* в IV);

— и *дальний путь*, предстоящий (за пределами данного пейзажа, см. выше) только что уехавшей героине;

— и постепенно — непосредственно на глазах «я» — наступающая темнота, для чего *темным стадам* (из II) мутирует здесь в *темнеющего сада*: пока «я» предавалось воспоминаниям, время (как теперешнего повествования, так и повествуемых событий) шло<sup>17</sup>;

— и ударность *У* в *крУжится*;

— и коротенькое *еще* в 3-й строке, скрупулезно соотносящее переживания «я» с заключительной стадией кружения грачей и заодно удостоверяющее его реальность, а на уровне композиции в целом знаменующее неотменимость лейтмотивного «кружения».

*Дальний путь* направлен из этого ожившего прошлого (= исторического настоящего) в тогдашнее будущее (отчасти подобно тому, как *на задор воображенью* в I отсылало в будущее, потом обернувшееся прошлым, см. выше), оно же теперешнее настоящее лирического «я», размышляющего полулежа в кресле. Эта имплицитная зеркальность побуждает задаться вопросом: актуальна ли для теперешнего «я» постигшая его когда-то утрата? Его одиночество налицо, но *приют* им (в отличие от грачей в IV) скорее найден: физическая поза комфортна, ничто, можно сказать, не мучит, не тревожит, воображенью готово откликнуться на творческий вызов и, в случае чего, отрефлексировать горестные воспоминания в изощренных играх с лейтмотивным кластером и поэзией грамматики.

Или «порочный круг» все-таки перерастает в «духоподъемную спираль»? Недаром ведь точка, вокруг которой происходит «кружение», приходится не на середину текста, а на его третью четверть, а драматичное «уканье» продолжается и в последней строфе: *молчу, нУть, крУжится, приЮта*.

<sup>15</sup> О сходном эффекте в финале другого стихотворения Фета («На стоге сена ночью южной...») см.: Жолковский 2024.

<sup>16</sup> О проблематике и технике перехода от рамочных глаголов восприятия к обрамляемым состояниям см.: Жолковский 2023: 327—333, 340—342.

<sup>17</sup> Ср. классический образец такой «связи времен» в «Сне» Лермонтова:

*В полдневный жар в долине Дагестана  
С свинцом в груди лежал недвижим я;  
Глубокая еще дымилась рана,  
По капле кровь точилась моя. И снился мне сияющий  
огнями Вечерний пир в родимой стороне → И снилась ей долина  
Дагестана; Знакомый труп лежал в долине той; В его груди дымась чернела рана,  
И кровь лилась хладящей струей.*

## 4

Важнейшую смыслообразующую роль играют **интертекстуальные** связи произведения.

**Память жанра.** «На кресле отвалясь...» написано строфами Я6464МЖМЖ (6-ст. и 4-ст. ямба, чередующего мужские и женские рифмы) — вариантом так наз. жильберовой строфы, которой в XIX в. писались в частности элегии с преимущественно печальной тематикой<sup>18</sup>. Обращение к НКРЯ дает, для периода 1809 — 1889 гг., набор в четыре десятка текстов<sup>19</sup>, несущих знакомый нам набор мотивов — лексических:

воспоминание, память; воображение, мечты, кажимость; задор; глядение, взор, призрак, очертания, тень; (любовная) потеря, тревога, поиск, обретение; дом, покой, пристань, приют, сад, тюрьма; сладость, наслаждение, горечь, горесть; трепет; сила, бессилие; шепот, крик, слышание, молчание, шум, тишина; мерцание, мелькание, колебания, дрожь; земля, небо; свет, светлое, огонь, тьма, темное; день, вечер, ночь; заря, солнце, закат, туман, мгла; тепло, холод; полет, крылья, кружение; красота, прекрасное; жизнь, свежесть, бледность, блеклость; путь, даль; руки; стадо, табун, хоровод, семья;

и стилистических — с переходом от лирического повествования к риторическому всплеску: вопросам, жалобам, восклицаниям и т. п.

Попытаюсь проиллюстрировать это с помощью «сборной цитаты» (выражение Андрея Белого), типа применявшихся М. Л. Гаспаровым<sup>20</sup>, — приведу в хронологическом порядке по возможности сокращенную и потому нескладную центонную нарезку соответствующих фрагментов (выделяя особо релевантные слова и знаки препинания):

*Родных моих, друзей, мерцания луны Я в горести не примечаю* (1809);

*Мы область призраков обманчивых прошли. Где дом твой, счастья дом?.. На темном севере твой друг в тиши ночной; И часто в горести, в волненьи чувств моих, На крыльях радости летим к своим друзьям — И что ж?.. их урны обнимаем! Как в воздухе перо кружится здесь и там, Как в вихре тонкий прах летает, Как судно без руля стремится по волнам И вечно пристани не знает. Ко гробу путь мой весь как солнцем озарен: В мир лучший духом возлетаю* (1815);

*Синеющий берег вновь затуманит мглой. Не брось еще его, средь новых жизни волн. До пристани — уже мне зримой* (1819);

*И Флора милая, на радужных крылах, К нам обновленная слетела. О, где вы, призраки невозвратимых лет? Часы крылатые мелькают; И, мнится, мимо пролетают;*

<sup>18</sup> Согласно И. А. Пильщикову (электронное письмо ко мне 27 июля 2024), эта традиция восходит к предсмертной «Оде в подражание нескольким псалмам» («Ode, imitée de plusieurs psaumes») Николая Жильбера (1751–1780); ее размер 12-8-12-8 ЖМЖМ назвали жильберовой строфой (хотя изобрел его еще Ронсар). Русское соответствие — Я6464ЖМЖМ, но возможен и обращенный порядок Я6464МЖМЖ, представленный в гнедичевском переводе «Оды» Жильбера: «К провидению» («Пред богом милости я сердце обнажил...»; 1819); параллельные тексты см.: Французская элегия: 62 — 65.

О жильберовой строфе в элегиях Пушкина см.: Проскурин: 197 — 221 (там же см. литературу вопроса).

<sup>19</sup> См. <<https://ruscorpora.ru/s/avBQM>>; среди авторов: Жуковский, Батюшков (2 текста), Гнедич, Баратынский (4). Плетнев, Туманский, Пушкин (4), Лермонтов, Григорьев (2), Бенедиктов, Никитин (3), Алухтин (2), Фофанов (4); у Фета таких текстов 8!

<sup>20</sup> См. например: Гаспаров 1999: 47 — 48, 53 — 54, 124 — 125.

*Где ты, беспечный друг? где ты, о Дельвиг мой? И вот сгустилась ночь, и всё в глубоком сне, И наслажденья миг крылатый! Исчезли радости, как в вихре слабый звук, Как блеск зарницы полуночной!* (1820);

*Когда в страдании девица отойдет И труп синеющий остынет, Бледна, как лилия в лазури васильков* (1821);

*Под небом голубым страны своей родной Она томилась, увядала... Увяла наконец, и верно надо мной Младая тень уже летала; Но недоступная черта меж нами есть. Для бедной, легковерной тени, Для сладкой памяти невозвратимых дней Не нахожу ни слез, ни пени* (1826);

*Когда для смертного умолкнет шумный день, Полупрозрачная наляжет ночи тень, Воспоминание безмолвно предо мной... Я трепещу и проклинаю, И горько жалеюсь, и горько слезы лью* (1828);

*На холмах Грузии лежит ночная мгла; Шумит Арагва предо мною. Мне грустно и легко; печаль моя светла; Ничто не мучит, не тревожит;*

*Но мысль о вечности над трупом красоты...* (1829);

*Еще блестит лазурь твоих прекрасных глаз, Но взор их — моря холоднее; Но с каждым днем они бледнее. Кудрявый, молодой, и свежий, и живой, Внутри — поблекнувший от стужи* (1844);

*Ложится ночь без тьмы и тени, Когда прозрачно всё мелькает предо мной Рой отвратительных видений, Пусть ночь ясна, как день, пусть тихо всё вокруг, Пусть всё прозрачно и спокойно, — В покое том затих на время злой недуг;*

*Возникнет в памяти случайно Смутивший некогда их призрак роковой* (1845);

*И слабый очерк их мелькает и бежит. Зачем всегда в ночи холодной Воображение нам душу шевелит Мечтой далекой и несходной, Зачем в мечтах своих мы жизнь опять даем Тем, кто уснул — и беспробудно?!* (1852);

*Над светлым озером пурпуровой зари Вечерний пламень потухает. Ко мне идут густые тени, Горит зарница надо мною;*

*Когда закат огнем пылает, И всё я в памяти желал бы сохранить, Замкнуть в обдуманное слово!.. Меня и мертвого ты приотышишь в тиши* (1855);

*Воспоминанья дорогие!.. Томим бесцельною тревогой, Найду ли я тебя? Как знать! Пройдут года. Но как мы встретимся?.. Что буду я тогда, Затерянный в глуши сомнений? Бог весть! Но та рука еще живет; на ней, Когда-то теплой и любимой, Хранится след неизгладимый. А ты?.. Твой след пропал... Один в тиши ночной, Сгоревшая свеча дрожит передо мной, И сердце замерло, тоскуя;*

*С невольным трепетом я, помню, раз стоял, Один из Ангелов случайно пролетал У берегов земли туманной* (1858);

*В пути приутомясь, покорней мы других И не под силу нам безумцев молодых Задорным править хороводом* (1860);

*Заря! Унынье, страх лучей ее бегут, Бегут обманчивые тени* (1861);

*Среди родных полей и тень я отыскал, И уголок земли пустынной. Свершилось! Дом укрыл меня от непогод, И, зеленью шумя, деревьев хоровод Ликует жизнью и трепещет. Сюда не досягнут. Я слышу лишь из сада Лихого табуна сблизжающийся гул Да крик козы, бегущей к стаду. Здесь песни нежных муз душе моей слышней, Их жадно слушает пустыня* (1864);

*Над светлым зеркалом прозрачных, сонных вод Шептали тихо и качались. Всё населяли мы фантазией своей, Всю необъятную природу. Воскресши вдруг, любви и трепета полна, Заговорила как живая. Забыли мы, увлекшись чудною мечтой, Что все волшебные виденья, Как призраки, кругом встававшие толпой, — Лишь мысли нашей отраженья* (1878);

*Зачем же лиру бьешь ребяческой рукой?;*

*В дождливый вечер мне мерцает за окном И тихо реет над мечтами. И трепетно дрожит, как лоно синих вод;*

*И грустная семья задумчивых берез Белеет в дружном хороводе. И тусклая луна, бледна как первый снег В лучах вечернего заката* (1887);

*В полуночной тиши бессонницы моей Встанут пред напряженным взором Былые божества, кумиры прежних дней, С их вызывающим укором. Пред ними сердце вновь в тревоге и в огне;*

*Как трудно повторять живую красоту Твоих воздушных очертаний! Где силы у меня схватить их на лету Среди непрерывных колебаний? Где кистью трепетной я наберу огня? В усердных поисках всё кажется: вот-вот, Но сердца бедного кончается полет Одной бессильною истомой* (1888);

*Трепещет влажный блеск, как искры на листве, По мокрому шоссе, в мерцающем платке, Прошла усталая цыганка. Кричат разносчики, и где-то вдалеке Гнусит печальная шарманка* (1889).

Легко видеть, что «На кресле...» не только впитывает этот мотивный репертуар<sup>21</sup>, но и оригинальным образом его перерабатывает — как минимум в трех основных отношениях:

— дает не в лоб, а мерцающим импрессионистическим пунктиром, со сдвигами словоупотребления, его смелой метонимизацией и метафоризацией;

— кладет на единый пространственно-эмоционально-реминисцентно-парономастический комплекс «кружения»;

— и разыгрывает с помощью изощренной поэзии грамматики настоящего времени, воскрешающей память о разлуке с героиней.

Как показал О. А. Проскурин, важный поворот в эволюции элегий, написанных жильберовой строфой, был сделан Пушкиным (в его «триптихе»: «Под небом голубым страны своей родной...», «Воспоминание», «На холмах Грузии лежит ночная мгла...») — от ламентаций о моральных несовершенствах окружающего (= Другого) к удивленному осмыслению проблематичности собственного внутреннего мира<sup>22</sup>. Что же делает Фет? Он вообще отказывается от оценочного взгляда на описываемые переживания: ему важнее всего с предельной точностью уловить и запечатлеть эмоциональные вибрации лирического «я» в их интимной связи с конкретной окружающей обстановкой, вспомнившимся судьбоносным моментом и сферой творческого воображения.

**Грачи.** Одним из центральных в стихотворении является образ *грачей* — не попавших, заметим, в наш элегический набор. Между тем сведения о грачах (в частности о том, когда они летают поодиночке, а когда стаями) к анализу «На кресле...» привлекались<sup>23</sup>; но важнее, наверно, присмотреться к бытованию грачей на страницах русской поэзии<sup>24</sup>.

В стихах XIX в. грачи — это обычно реалистическая деталь деревенского пейзажа, подаваемая без негативной окраски. Поиск по НКРЯ дает до 1890 г. лишь пару примеров с грачами — тревожными вестниками чего-то мрачного, ср.:

*Огонек в полусгнившей избенке Посреди потемневших полей, Да плетень полусгнивший в сторонке, Да визгливые стоны грачей, — Что вы мне так неожиданно предстали В этот час одинокий ночной, Что вы сердце привычное сжали Безысходною старой тоской? Еле дышат усталые кони <...> Словно путь мой тяжел и далек!* (Апухтин, «Из поэмы „Село Колотовка“»; 1864);

*Аллея лип в саду раскрыта; И с высоты ветвей нагих, Где гнезд весною много свито, Грачи мне вслед кричат сердито За то, что я встревожил их. Тогда, как были дни светлее, Зайду, бывало, в старый сад — Темна тенистая аллея... Но я, о лете сожалея, Признаться, дням осенним рад* (А. М. Жемчужников, «Душа то грустия томима...»; «Осенью», 2; 1889);

<sup>21</sup> Разумеется, стихотворение интертекстуально опирается не только на элегии данного метрико-строфического формата, но и на другие созвучные тексты — ср., например, сказанное выше о возможном происхождении словосочетания *слышу трепетные руки*.

<sup>22</sup> Проскурин: 197 — 221.

<sup>23</sup> См.: Клепин: 33, 93, с опорой на: Сгапр 1994.

<sup>24</sup> О грачах в русской поэзии см.: Словарь: 208; Кожевникова и Петрова: 103, 118, 163, 274, 284.

Но в дальнейшем, уже после фетовского стихотворения, эти мрачные коннотации за грачами закрепляются, ср.

*Густой туман клубится над полями; Как призрак, бор синее вдалеке; Едва блестит за влажными кустами Отсвет зари в извилистой реке <...> Вот каркнул грач... И мертвое селенье Рог огласил тревожный пастуха* (П. Ф. Якубович, «Не в шуме гроз, не в красоте стыдливой...»; 1898);

*Печальный друг, довольно слез — молчи! / Как в ужасе застывшая зарница, / луны осенней багряница. / Фатою траурной грачи / несутся — затенили наши лица. / Протяжно дальний визг / окрестность опояшет* (Андрей Белый, «Огромное стекло...» [Осень, 1]; 1903);

*Уж оттепельный меркнет день. Уж синяя на снеге тень <...> Мгла пепельный свой сеет свет. Уехала она... Но нет — Не примиренье, не забвенья В успокоенье чую я. Из зеркала, грустя, отображенье — Из зеркала кивает на меня <...> Рояль... Ревнивое забвенья. Я говорю себе: «Друг, взор полуживой закрой: Печален кругозор сырой, Печален <...> И каркающий в небе грач <...> И плачущий вдали рожок...»* (Андрей Белый. «Весна» («Уж оттепельный меркнет день...»); 1908);

*Февраль. Достать чернил и плакать <...> С деревьев тысячи грачей Сорвутся в лужи и обрушат Сухую грусть на дно очей* (Пастернак, «Февраль. Достать чернил и плакать...»: 1912);

*И, спотыкаясь, мертвый воздух ем, И разлетаются грачи в горячке — А я за ними ахаю, крича В какой-то мерзлый деревянный короб* (Мандельштам, «Куда мне деться в этом январе?..»; 1937);

*Мальчик маленький в кроватке, Бури озверелый рев. Каркающих стай девятки Разлетаются с дерев <...> Зверской боли крепнут схватки Крепнет ветер, озверев, И летят грачей девятки, Черные девятки треф* (Пастернак, «Старый парк»; 1941).

«Темная» семантика грачей представлена и в русском/славянском фольклоре, хотя по степени зловещести грачи сильно уступают там другим врановым, прежде всего ворону, но также вороне и галке<sup>25</sup>.

**Претекст?** Неожиданной, на первый взгляд, но убедительной интертекстуальной параллелью к «На кресле...» является «Ворон» Эдгара По.

Чуткого читателя<sup>26</sup> на эту мысль наводит то, что соблазнительно назвать «каркающим» стечением согласных: *К/Г+Р. КРесле, КРужоК, КРовли, ГРачи, КРужатся, КРыльев, КРыльца, РуКи, нРеКРасного, ГоРестен, РазлуКи, Кружится*; ср. лейтмотивное *RAVEN — NEVERmoRe* в «Вороне» Э. По.

<sup>25</sup> Подсказано К. А. Богдановым (электронное письмо ко мне 27.07.2024); см. Гура: 530 — 568 (раздел «Нечистые птицы»). Ср. в частности:

В славянской народной традиции ворон и ворона, а также другие птицы семейства вороновых (галка, грач) объединены сходными представлениями и названиями <...> Все птицы этой группы рассматриваются как нечистые (дьявольские, проклятые) и зловещие, что объединяет их с коршуном и ястребом <...> филином и соевой, сорокой и некоторыми другими птицами (стр. 531).

Птицы этого семейства имеют темную окраску и противопоставляются белым птицам как зловещие, хищные и нечистые добрым, кротким и святым, в особенности голубю <...> Шумное скопление и ворон, воронов, галок и грачей или множество их летящих после захода солнца поляки <...> объясняют тем, что это черти пытаются похитить и забрать к себе душу грешника <...> (стр. 532 — 533).

Народные представления выявляют связь птиц семейства вороновых со смертью и миром мертвых (стр. 536).

В <...> Полесье известно представление о злом духе в облике черной птицы — ворона или грача (стр. 539).

<sup>26</sup> В этой роли выступил, однако, не я, а, по ознакомлению с ранним вариантом разбора, моя жена Л. Г. Панова.

Примечательно обилие *P* и вне этого кластера: *задоP, вообPаженью, веPтится, пPизPачною, заPи, меPцаныи, Решаясь, тPепетные, потеPянный, пPиюта, встPевоженное*<sup>27</sup>.

Но и сюжет у Фета во многом тот же, что у По: поэт в присутствии птиц(ы) из семейства врановых (*Corvidae*) грустит об утраченной возлюбленной. Согласно Википедии, грач (*Corvus frugilegus*) — близкий родственник черной и серой ворон (*Corvus corone*, *Corvus cornix*) и ворона обыкновенного (*Corvus corax*), а в свете рассмотренных литературных и фольклорных контекстов — охотно несет сходные коннотации «тревоги, утраты, беды, смерти».

Эдгар По написал не только стихотворение «Ворон» («The Raven»), но еще и статью «Философия композиции/сочинения» («The Philosophy of Composition») — о том, как он сочинял это произведение, вернее, о том, что оно сочинялось, могло и должно было сочиняться, исходя из заданной темы/идеи, ровно таким и никаким иным образом — в соответствии с непреложными законами поэтического творчества. В этой статье По я всегда видел ранний — наивный, но дерзкий — прообраз порождающей поэтики (милой нашему общему со Щегловым сердцу<sup>29</sup>).

К моменту создания «На кресле...» (декабрь 1890) вышло как минимум шесть русских переводов «Ворона»: С. Андреевского (1878), Л. Пальмина (1878), Л. Оболенского (1879), И. Кондратьева (1880), анонимный прозаический, предположительно И. Городецкого (1885), Д. Мережковского (1890)<sup>30</sup>. Фет, будучи сам поэтом-переводчиком, скорее всего, был знаком хотя бы с одним из них, как и с оригиналом. Но перевести «Ворона» не стал, а написал своего — в иной, русской элегической традиции, короче и тоньше.

Принципов порождающей поэтики это не отменяет: просто глубинные темы у Фета и По разные, и их сходства и различия требуют тщательной формулировки, — задача, как говорится, для отдельного исследования.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бухштаб Б. Я. 1970. Русские поэты. Л., «Художественная литература».
- Гаспаров М. Л. 1997. Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова. — Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. М., «Языки русской культуры», стр. 21 — 32.
- Гаспаров М. Л. 1999. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., РГГУ.
- Гура А. В. 1997. Символика животных в славянской народной традиции. М., «Индрик».
- Даль В. И. 1982 [1882]. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., «Русский язык».
- Жолковский А. К. 2023. О трех маленьких секретах знаменитой «Федры» Мандельштама. — Летняя школа по русской литературе, 2023, 19 (3-4): 316 — 345 (PDF-версия <<https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/wp-content/uploads/sites/187/2024/01/O-trekh-malenkikh-sekretakh-Fedry.pdf>>)
- Жолковский А. К. 2024. «Сосны» Пастернака: темы, структуры, умолчания, фон. — «Звезда», 2024, 11.
- Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. 1996. Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М., «Прогресс».

<sup>27</sup> Стихотворение вообще искусно аллитерировано, ср. еще (вдобавок к рассмотренному выше паронимастическому комплексу «кружения») такие аллитерации, как: *кресЛе — отвАлясь — гЛяжу — потоЛок* в I; *КровлеЙ — Кажется* в II; *Кони — Крыльца; Шум — слыШу — Шепот* в III; *ПоТерянный — ПуТЬ, ДалЬний — ГЛяДя* в IV.

<sup>28</sup> По: 134 — 144.

<sup>29</sup> См.: Жолковский, Щеглов 1996.

<sup>30</sup> По: 14 — 51.

Кожевникова Н. А., Петрова З. Ю. 2000. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX — XX вв. Вып. 1: Птицы. Отв. ред. М. Л. Гаспаров, В. П. Григорьев. М., «Языки русской культуры».

Песни 1988 — Песни русских поэтов: В 2-х т. Вст. ст., подгот. и примеч. В. Е. Гусева. Л., «Советский писатель». (Библиотека поэта. Большая серия).

По Э. А. 2009. Ворон. Подгот. В. И. Чередниченко; отв. ред. А. Н. Горбунов. М., «Наука» (Литературные памятники).

Проскурин О. А. 1999. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., «Новое литературное обозрение».

Словарь 2003 — Словарь языка русской поэзии XX века. Т. II. Г-Ж. Сост. и отв. ред. В. П. Григорьев, Л. Л. Шестакова и др. М., «Языки славянской культуры».

Тургенев И. С. 1978. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Том 1. Стихотворения. Статьи. Наброски. АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом).

Фет А. А. 1959. Полное собрание стихотворений. Вст. статья, подгот. и примеч. Б. Я. Бухштаба. Л., «Советский писатель» (Библиотека поэта. Большая серия 2-е изд.).

Французская элегия 1989 — Французская элегия XVIII — XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. Сборник. Сост. В. Э. Вацуро. М., «Радуга».

Cramp Stanley 1994. *Corvus frugilegus*. Rook. Handbook of the Birds of Europe, the Middle East and North Africa. The Birds of the Western Palearctic. 8. Crows to Finches. Oxford: Oxford UP, p. 151 — 171.

Gustafson Richard 1966. The Imagination of Spring: The Poetry of Afanasy Fet. New Haven and London: Yale UP.

Klenin Emily 2002. The Poetics of Afanasy Fet. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.

