

Валерий Брюсов

«Пророк». Анализ стихотворения



Валерий Яковлевич Брюсов «Пророк». Анализ стихотворения

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=14128149

Аннотация

«„Пророк“ в автографе Пушкина пока неизвестен. Впервые стихотворение было напечатано в „Московском вестнике“ 1828 года; перепечатано в „Стихотворениях Александра Пушкина“, часть II, СПб., 1829 года под 1826 годом; из этого издания перепечатывается во всех позднейших...»

Содержание

1. Вступление	4
2. Идейная композиция	9
3. Внешняя композиция	16
4. Ритмика и строфика	20
5. Эвфония. Звукопись	24
6. Эвфония. Инструментовка и рифмовка	30

Валерий Брюсов «Пророк». Анализ стихотворения

1. Вступление

«Пророк» в автографе Пушкина пока неизвестен. Впервые стихотворение было напечатано в «Московском вестнике» 1828 года; перепечатано в «Стихотворениях Александра Пушкина», часть II, СПб., 1829 года под 1826 годом; из этого издания перепечатывается во всех позднейших. Текст издания 1829 года таков:

1. Духовной жаждою томимъ,
2. В пустынь мрачной я влачился,
3. И шестикрылой Серафимъ
4. На перепутья мнѣ явился;
5. Перстами легкими какъ сонъ
6. Моихъ зѣницъ коснулся онъ:
7. Отверзлись вѣщія зѣвицы,
8. Какъ у испуганной орлицы.
9. Моихъ ушей коснулся онъ,
10. И ихъ наполнилъ шумъ и звонъ:

11. И вняль я неба содроганье,
12. И горюй ангеловъ полеть,
13. И гадь морскихъ подводный ходъ,
14. И дольней лозы прозябанье.
15. И онъ къ устамъ моимъ приникъ,
16. И вырваль грѣшной мой языкъ,
17. И празднословной и лукавой,
18. И жало мудрыя змѣи
19. Въ уста замерния мои
20. Вложилъ десницею кровавой.
21. И онъ мнѣ грудь расекъ мечемъ,
22. И сердце трепетное вынулъ,
23. И уголь, пылающий огнемъ,
24. Во грудь отверстую водвипулъ.
25. Как трупъ в пустынь я лежалъ,
26. И Бога гласъ ко мнѣвоззвалъ.
27. «Восстань, Пророкъ, и виждь, и внемли,
28. Исполнись волею Моей,
29. И, обходя моря и земли,
30. Глаголомъ жги сердца людей».

В позднейших изданиях от этого текста постоянно делались мелкие отступления. Не перечисляя их всех, укажем как пример издания П. О. Морозова («Просвещения», т. II. СПб., 1903), где в ст. 3 – «шестикрылый»; ст. 4 – «на перепутье», в конце точка; ст. 5 – запятая после «перстами» и в кон-

це; ст. 9 в конце тире; ст. 10 в конце запятая; ст. 16 «грешный»; ст. 17 «празднословный», «лукавый»; ст. 27 «пророк» с маленькой буквы; ст. ст. 28, 29, 30 в начале кавычки; ст. 30 в конце восклицательный знак. Аналогичные отступления в других изданиях, особенно обычен восклицательный знак в конце стихотворения, чего нет в тексте Пушкина.

Существующий реальный комментарий к стихотворению скуден. Весь он построен на весьма сомнительных сообщениях П. А. Ефремова, ссылавшегося на рассказ С. А. Соболевского. Существенное в этом рассказе, что стихи написаны перед самым отъездом Пушкина из Михайловского в Москву, и что в рукописи была еще строфа, что Пушкин намеревался передать эти стихи с этой дополнительной строфой царю «в случае неблагоприятного исхода объяснений с ним», что листок с этими стихами Пушкин выронил и боялся, не случилось ли это во дворце. Дополнительную строфу печатали в разных редакциях; наиболее обычная такова:

Восстань, восстань, пророк России,
Позорной ризой облекись
И с вервьем вокруг смиренной выи
К царю российскому явись.

Печатали также:

Иди, и с вервием на выи

К царю смятенному явись!

Несмотря на явную слабость этих виршей, об них существует целая литература; Н. Лернер, например, посвятил им особую статью в издании «Пушкин и его современники», вып. XIII, и преимущественно ими занял в издании под редакцией С. А. Венгерова (Брокгауз-Ефрон, т. IV) свое примечание к стихотворению, растянувшееся на 15 столбцов пети́та.

Затем также немало написано размышлений на тему, что это за «пророк», библейский или нет, может быть, магометанский, не видал ли Пушкин картинок, на которых изображены пророки или пророк с ангелом, а тем более еще с ангелом и с пылающим сердцем и т. д. Параллели, приведенные по этому поводу из Библии и из Корана, все весьма отдаленны и часто натянуты. В конце концов ничего «реального» о «Пророке» Пушкина до сих пор не сказано.

Задача предлагаемой статьи – всесторонне рассмотреть стихотворение *с формальной точки зрения*. Я понимаю «формальную» оценку самым широким образом, включая сюда и «композицию» стихотворения, как техническую, так и идейную. При этом, однако, уже за пределом «формальной» оценки остаются вопросы историко-литературные (например, вопрос о влияниях и заимствованиях), биографические, эстетические и т. п. Этот именно подход я избираю потому, что, по-моему мнению, формальная оценка

должна предшествовать всякой другой. Итак, предлагаемая статья желает быть *началом* изучения «Пророка» Пушкина.

2. Идейная композиция

Всякое поэтическое произведение есть синтез двух (или большего числа) идей¹. Какие же идеи синтезует Пушкин в «Пророке»?

Основная задача стихотворения – объяснить деятельность поэта. В этом отношении к «Пророку» примыкают такие стихотворения, как «Поэт» 1827 года, «Близь мест, где царствует Венеция златая» 1827 года, «Чернь» 1828 года, «Поэту» 1830 года, «Эхо» 1831 года, последние строфы «Родословной моего героя» 1833 года и т. п. Вопрос решался Пушкиным в духе тех философских взглядов, которые господствовали в начале XIX века в кругах писателей, воспитанных на романтизме, – т. е. в духе идеалистической философии. Не подозревая того, Пушкин подчинялся влиянию немецкой послекантовой философии.

Такое решение таило в себе некоторое противоречие, некоторую «антиномию», т. е. именно то, что и является существом всякого истинно художественного произведения.

¹ Это положение, которое должно быть предпосылкой всякой поэтики, «имеющей возникнуть как наука», к сожалению, до сих пор не вполне проникло в общенаучное сознание. Поэзия, как показали работы Вильгельма Гумбольдта, А. Потебни и их школы, есть форма познания. От научного познания поэзия отличается тем, что метод научного познания – анализ, поэтического (вообще художественного) познания – синтез. Где нет синтеза, нет поэзии, нет искусства. Само собой разумеется, что развивать и доказывать эти положения здесь не место.

Где есть такая антиномия, не разрешимая аналитическими методами науки, – вступает в свои права искусство, в частности – поэзия, достигающая синтеза своими приемами образности и наглядности. Чем глубже разрешенное противоречие, тем наиболее ярким, наиболее «вдохновенным» представляется нам создание поэзии; и оно представляется нам тем более совершенным, «мастерским», чем убедительнее, аксиоматичнее проведенный синтез.

Поэт – обыкновенный человек, такой же, как все другие люди, со всеми их слабостями: вот одна «идея» стихотворения, одна «истина», взятая (как всегда в поэзии) аксиоматично. Это – та же мысль, которая развивается в стихах «Пока не требует поэта...» и др. Поэт изрекает откровения, которые не мог бы изречь обыкновенный человек, вещает нечто божественное, прозревает незримое или неузренное; вот вторая «идея» стихотворения, вторая «истина», или аксиома, противоречащая первой. И эту мысль Пушкин повторял неоднократно, говоря «не понимаемый никем», «ты – царь» и т. п. Антиномия налицо: «поэт – простой смертный» и «поэт – не простой смертный», $A=A$ и $A \neq A$. Синтез этих двух идей и будет тем «искомым», тем x , о котором говорил Потебня, что плох тот поэт, кто отправляется от этого решения как от данного, лишь подыскивая выражения для готовой мысли, так как для истинного поэта основная мысль стихотворения всегда нечто еще неизвестное, искомое, x , получаемый как результат от процесса творчества.

Путем естественным установить искомый синтез было невозможно; оставался путь сверхъестественный. Итак, Пушкину надо было ввести в свое стихотворение нечто сверхъестественное. Но сверхъестественное удобнее показать в обстановке, – далекой от повседневной действительности, где мы не привыкли встречаться с ним. Это подсказывало Пушкину перенести действие стихотворения в далекое, полубаснословное прошлое, в среду, где сверхъестественное для нас привычно. Но образы общеизвестных мифических поэтов, например, Мусея, Орфея, Ариона, мало подходили к замыслу, так как смысл мифов об них направлен в иную сторону. Являлась, однако, возможность заменить образ «поэта» образом «пророка» (конечно, библейского: только пророки Библии были для Пушкина подлинными «пророками»). Такая замена должна была представляться Пушкину заменой видового – родовым. Поэт – частный случай пророка, *vales*. Все, доказанное для пророка, *eo ipso* [Тем самым (лат.)] будет доказано для поэта. Выбором образа библейского пророка обуславливались и те образы, в которых должно быть воплощено сверхъестественное: ангел и господь Саваоф, притом последний не в зрительном образе, а как «глас». Это было неизбежно, чтобы сохранить колорит Библии и, следовательно, сделать сверхъестественное приемлемым для читателя.

Таким образом обстановка стихотворения была найдена. Методы поэзии требовали, чтобы обе «идеи», которые выше

изложены в форме отвлеченных суждений, были бы воплощены в конкретные образы². Первая идея воплощена в образе «пророка, *влачащегося* в пустыне». У него все признаки обыкновенного человека: «зеницы», «уши», «грешный язык, празднословный и лукавый», «сердце трепетное», он томится «духовной жаждой», он падает «как труп» и т. п. Вторая идея воплощена в образе пророка преображенного: у него «вещие зеницы», слух, который внемлет «неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье», у него вместо языка «жало мудрая змеи», вместо сердца «уголь, пылающий огнем», и т. п. Явно, что такое преображение может совершить лишь сверхъестественная сила. Она воплощена в образе «шестикрылого серафима», который обладает «перстами легкими как сон», «рассекает грудь мечом» и т. д. И этот серафим действует не по своей воле, а по воле Бога, «глас» которого завершает преображение. Обстановка события – «пустыня мрачная», напоминающая читателю знакомые ему картины из Библии, где он привык встречать и «Серафимов» и «Божий глас».

² Понятия синтезировать невозможно. Понятия связываются лишь аналитически. «Человек смертен» есть суждение аналитическое: понятие «смертен» получается путем анализа понятия «человек». Образы связываются только синтетически. «Звук уснул» есть суждение синтетическое. В понятии «звук» анализ не вскрывает понятия «сон», но в образах «звука» и «сна» есть общий признак ослабления, позволяющий соединить их синтетически в новый образ: «Звук уснул». (Пример из Тютчева.)

На язык понятий и логики стихотворение можно перевести так: поэт – человек обыкновенный, но свое вдохновение он получает свыше, с неба, и потому в его произведениях есть нечто сверхземное. Антиномия примирена, синтез найден: «человек» и «не-человеческое» синтезованы божественной силой. Противоречие объяснено: с точки зрения Пушкина, поэтическое творчество объясняется некоторым наитием, некоей силой, неизвестной в ряду естественных сил.

Можно ли было доказывать ту же мысль научным путем? – Можно. Для этого следовало бы анализировать содержание поэтического творчества или проповеди пророков. Далее следовало бы доказать, что в этом творчестве или в этих пророчествах имеются элементы, не объяснимые из обычной человеческой психологии. Из этого можно было бы сделать вывод, что, следовательно, в психологии поэтов и пророков имеются данные, показывающие на какое-то сверхъестественное влияние. Наконец, все это привело бы к тому же выводу, к какому пришел Пушкин: что вдохновение поэта объяснимо только божественным влиянием или вообще влиянием сил, о которых наши естественные науки ничего не знают.

Сто лет назад, во времена Пушкина, состояние науки, в частности психологии, было таково, что невозможность подобного доказательства вовсе не была очевидной. Доказать наличие каких-то особых сил в художественном творчестве

наука, конечно, не могла, но и доказать, что гипотетическое допущение их – излишне, тоже была не в силах. Психология творчества была в зародыше, и поэтическое вдохновение казалось чем-то чудесным. Пушкин мог мыслить (или, вернее, чувствовать, так как был чужд философских спекуляций) свое художественное решение вопроса не противоречащим возможному рассудочному (научному) решению. Иного объяснения чуду творчества Пушкин не видел и прибегал к «божественному», «мистическому», как к единственно возможному решению, подобно тому, как и Наполеона он называл: «чудный (т. е. чудесный) муж»,

посланник провиденья,

Вершитель роковой безвестного веленья.

Общий синтез, образ преображенного пророка, создается в стихах Пушкина через ряд второстепенных синтезов, отдельных образов. Самое преображение представлено в действии, притом как преображение *телесное*, чтобы все время можно было оперировать образами, а не понятиями: не «зрение», а «зеницы»; не «слух», а «уши»; не «речь», а «язык»; не «ум» или «помыслы», а «сердце». Преображенные чувства изображены частью сравнениями: «как у испуганной орлицы», «жалю змеи», «углю», частью указанием на их новые способности: «внял я неба содроганье»... и т. д. То и другое связано действиями серафима: «коснулся», «вы-

рвал», «рассек», «вложил». Ряд частных образов, вытекающих из этого изображения, тоже чисто синтетичен: «персты легкие как сон», «вещие зеницы», «неба содроганье», «ход гад» и т. д.; таковы же образы описательные: «пустыня мрачная», «лежал как труп» и т. д.

3. Внешняя композиция

По внешней композиции стихотворение распадается на три основных части: I – вступление; II – постепенное преобразование человека в пророка; III – заключение. Эти части подробнее разделяются так:

I. Вступление (4 стиха) дает экспозицию стихотворения: выведены два действующих лица, «я» (пророк) и «серафим», причем каждому отведено по 2 стиха, и показано место действия.

1. «Я» и место действия («пустыня мрачная»). Ст. 1–2.
2. «Серафим» и место его появления («перепутье»). Ст. 3–4.

II. Преобразование (20 стихов) разделено на четыре момента преобразования: 1 – зрения (4 стиха), 2 – слуха (6 стихов), 3 – языка (6 стихов), 4 – сердца (4 стиха), что дает ряд: 4–6 – 6–4. Каждый момент имеет две стадии: А – действие серафима, Б – результат этого действия. Каждая стадия включает в себя два элемента:

А, а – самое действие, А, б – состояние органа до преобразования; Б, а – самый результат, Б, б – ближайшие последствия. Однако, во избежание однообразия, в отдельных моментах подробнее развита то та, то другая стадия, то тот, то другой элемент, а именно:

1. Преобразование зрения. А, а – самое действие описано

подробно, ст. 5–6; А, б – состояние органа до преобразования не описано, дано лишь слово «зеницы»; Б, а – результат описан сжато, ст. 7; Б, б – на последствия дан лишь намек – «вещие», ст. 7, зато дано сравнение, ст. 8. Вообще первый момент изображен сжато, чтобы следующие не казались повторением.

2. Преобразование слуха. А, а – самое действие описано кратко, ст. 9; А, б – состояние органа, как в 1-м моменте, определено лишь словом «уши». Б, а – результат описан сжато, ст. 10; Б, б – последствия описаны подробно, ст. 11–14, так как именно слух прежде всего мог проявить свои новые способности.

3. Преобразование языка. А, а – действие описано подробно, ст. 15–16; А, б – состояние органа до преобразования изображено подробно, ст. 17. Б, а – результат описан подробно, ст. 18–20; Б, б – последствия не представлены, так как они могли проявиться лишь впоследствии, зато изображение действия продолжено, ст. 20.

4. Преобразование сердца. А, а – действие описано подробно, ст. 21–22; А, б – состояние органа указано эпитетом «трепетное». Б, а – результат описан подробно, ст. 23–24; последствия не изображены по той же причине, как в 3-м моменте, но, как и там, дано продолжение действия.

III. Заключение (6 стихов) разделено на две части: 1 – связь с предыдущим и появление нового действующего лица – Бога; 2 – глас Бога, подводящий всему итог.

1. Связь возвращает к началу стихотворения повторением слова «пустыня» (рондельное строение) и вводит глас Бога, ст. 25–26.

2. Глас Бога подводит итоги всему преображению (рецепция): «восстань» рецепирует предыдущее «я лежал», «про-рок» – начальное «я»; «виждь» – преобразование зрения; «внемли» – слуха; «глаголом» – языка; «жги» – сердца; «моря и земли» – «пустыню мрачную»; «исполнись волею моею» – первый стих, где говорится о «духовной жажде».

Таким образом стихотворение внутренне завершено; никакие дополнения к нему невозможны. Общая схема композиции такова:

I. Вступление

1. Я, пустыня. 2 ст.

2. Серафим, перепутье. 2 ст.

II. Преобразование

1. Зрение. 4. ст. А, а – подробно.

б – кратко. Б, а – сжато.

б – кратко.

3. Язык. 6 ст. А, а – подробно.

б – подробно. Б, а – подробно.

б – отсутствует.

2. Слух. 6. ст. А, а – подробно.

б – кратко. Б, а – сжато, б – подробно.

4. Сердце. 4 ст.

А, а – подробно.

б – подробно. Б, а – подробно.

б – отсутствует.

III. Заключение.

1. Я – труп. 1 ст. Бога глас. 1 ст.

2. Рецепция. 4 ст.

4. Ритмика и строфика

Метр «Пророка» – четырехстопный ямб, обычного у Пушкина типа, с преобладанием пиррихической ипостасы в 3-ей стопе. Из общего числа 30 стихов, стихов без ипостас – 10; с пиррихией в 1-й стопе – 1; в 3-й стопе – 14; в 1-й и 3-й стопах – 4; со спондеем во 2-й стопе – 1. Спондеическая ипостаса выражена слабо и приближается к чистому ямбу («мне грудь»). Пиррихий в 2-й стопе, спондеев в 1-й и 3-й, хореев – нет. Тем не менее разнообразие ритмов значительно и достигается, как всегда у Пушкина, комбинациями ипостас с малыми цесурами.

Различных ритмов в стихотворении – 14, а вариаций, принимая во внимание каталектику, – 19. Это следующие ритмы;

1. Без ипостас; трицесуры: после арсисов 1, 2, 3. Вариация 1 – ст. 27 (женский); вариация 2 – ст. 15 (мужской).
2. Без ипостас; три цесуры: после арсисов 1, 2 и после тесиса 4. Вариация 3 – ст. 6, 9, 13 (мужские).
3. Без ипостас; три цесуры: после арсисов 1, 2 и после тесиса 2. Вариация 4 – ст. 10 (мужской).
4. Без ипостас; три цесуры: после арсиса 3 и после тесисов 2, 3. Вариации 5 – ст. 2 (женский); вариация 6 – ст. 16 (мужской). В ст. 16 «мой» не может читаться без ударения, что отождествило бы ритм с вариацией 13.

5. Без ипостас; три цесуры: после арсисов 2, 3 и после тесиса 2. Вариация 7 – ст. 26, 30 (мужские).
6. Спондей во 2-й стопе; четыре цесуры: после арсисов 1, 3 и после обоих слогов спондея. Вариация 8 – ст. 21 (мужской).
7. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после арсиса 1 и между слогами пиррихия. Вариация 9 – ст. 25 (женский).
8. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после арсиса 1 и после пиррихия. Вариация 10 – ст. 20, 24 (женские); вариация 11 – ст. 19, 23 (мужские).
9. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после тесиса 2 и после пиррихия. Вариация 12 – ст. 7 (женский); вариация 13 – ст. 1, 15, 12, 18, 28 (мужские).
10. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после тесиса 2 и между слогами пиррихия. Вариация 14 – ст. 2, И, 14 (женские).
11. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после тесиса 2 и после тесиса 4 (незаконченная ипостаса). Вариация 15 – ст. 22 (женский).
12. Пиррихий в 1-й стопе; две цесуры: после арсисов 2. 3. Вариация 16 – ст. 29 (женский).
13. Пиррихий в 1-й и 3-й стопах; одна цесура: между слогами второго пиррихия. Вариация 17 – ст. 17 (женский); вариация 18 – ст. 3 (мужской).
14. Пиррихий в 1-й и 3-й стопах; одна цесура: после второго пиррихия. Вариация 19 – ст. 8 (женский). Первая стопа имеет слабо выраженный хореический оттенок.

Таким образом, отношение вариаций к метру – 19: 30, т. е. разнообразие вариаций достигает 63,(3)%. Иначе, в среднем, каждая вариация повторяется менее двух раз; в точных цифрах: пять раз встречается 1 вариация; три раза – 2 вариации, два раза – 3 вариации, по одному разу – 12 вариаций, т. е. огромное большинство вариаций (12 из 19) встречается в стихотворении лишь *один раз*. Это и придает живое разнообразие ритму «Пророка». Притом тождественные вариации несколько раз взяты с определенной целью – одинаковостью ритма подчеркнуть параллелизм содержания, например, ст. 6 и 9, 20 и 24:

Моих зениц коснулся он...

Моих ушей коснулся он...

Вложил десницею кровавой...

Во грудь отверстую водвинул...

Если принимать во внимание только ритмы, не обращая внимания на каталектику, получится отношение 14: 30, т. е. 46,(6)%; шесть раз встречается 1 ритм, четыре раза – 1 ритм, три раза – 3 ритма, два раза – 3 ритма, один раз – 6 ритмов. Большинство всё же остается за ритмами, встречающимися не чаще двух раз (9 из 14).

Строфика стихотворения совпадает с композиционными делениями: вступление – 4 стиха, преобразование зрения – 4, слуха – 6, языка – 6, сердца – 4, связь – 2, заключение – 6. Это дает ряд:

$$(4)+(4+6+6+4)+(2+4).$$

Расположение рифм в строфах, то парных, то перекрестных, то обхватных, вносит нужное разнообразие в строй, который иначе мог бы быть неприятен своей необходимой правильностью.

5. Эвфония. Звукопись

Эвфонически «Пророк», при первом взгляде, кажется уступающим другим стихам Пушкина. Того обилия аллитераций (повторов), которое столь характерно для техники Пушкина, здесь как будто нет. Даже излюбленный прием Пушкина, анафора в конце стиха, встречается всего один раз, в форме, выраженной не резко («и виждь, и внемли»). Однако более внимательное изучение открывает в стихотворении немалое эвфонистическое богатство. По отдельным звукорядам эти явления распределяются так:

Ст. 1. Слабо выраженное рондо начального и заударного звука: «духовной жаждою», или, если принять во внимание два *ж*, – слабо выраженная обхватная система: *д-ж-ж-д* или: *вс, св*.

Ст. 2. Повтор заударного и ударного звука: «мрачной я влачился».

Ст. 3. См. дальше инструментовку. Очень слабый повтор двух *р*, ударного и неударного.

Ст. 4. См. дальше инструментовку. Внутренняя анафора: «на перепутьи».

Ст. 5. Обхватная система: *с-к-к-с*, с интеркаляцией третьего *к*: «перстами легкими как сон».

Ст. 6. Эпифора: «моих зеннц», и рондо: «коснулся он».

Ст. 7. Слоговая анафора ударного и начального слога: «от-

верзлись вещи».

Ст. 8. Внутренняя гласная анафора: «как *у* испуганной».

Ст. 9. Рондо, как в ст. 6: «коснулся он».

Ст. 10. Стих начинается слитной анафорой: «*и их*», после чего следует рондельное строение: «наполнил шум и звон», со слабо выраженным обхватом двух *л*: «наполнил».

Ст. 11. Тройная анафора двух ударных и заударного звука: «внял я неба содроганье».

Ст. 12. Анафора ударного и заударного звука: «горний ангелов», и слабый повтор ударного и неударного *л*: «ангелов полет», что дает последовательную систему: г-г-л-л, или: *вв*, *сс*.

Ст. 13. Слоговая эпифора: *од – од*, с двойным пролеписом, одним ударным, другим слабым, неударным: «и гад морских подводный ход»; при этом стих дает рондельную метаграмму: «*гад – ход*».

Ст. 14. Как в ст. 12, слабо выраженная последовательная система: *л – л – з – з*, из первой анафоры с ударным и заударным звуком и второй с заударным и неударным: «дольней лозы прозябанье».

Ст. 15. Слитная зевгма: «к устам моим», и эпифора: «к устам моим», что дает неполный квадрат, и слабая, более инструментальная, эпифора: «*моим* приник».

Ст. 16. Анафора ударного и заударного звука: «вырвал грешный», и, более инструментальное, рондо: «вырвал – язык».

Ст. 17. Анафора ударного и начального звука *л* со слабой анафорой заударного и неударного звука *в*: «празднословный и лукавый», что дает перекрестную систему: *л-в-л-в* или: *вс, вс*.

Ст. 18. Анафора начально-ударного и начально-затактного звука: «мудрыя злей».

Ст. 19. Анафора ударного и начального звука: «замершие мои».

Ст. 20. См. дальше инструментовку. Внутренний слоговой повтор: кровавой, в произношении: *ав – авай*.

Ст. 21. Обхватная система из двух анафор, первой – из двух начальных, второй изначально-ударно-затактного и начального звука: «мне грудь рассек мечом», т. е. опять по форме: *вс, св*.

Ст. 22. Анафора из заударного и начально-ударно-затактного звука: «сердце трепетное», и слабый эпифорический повтор неударного и: «трепетное вынул».

Ст. 23. Анафора на звуках *л*, заударного (но очень сильно звучащего: «уголь») и ударного звука: «уголь пылающий», и более слабая анафора на звук *г*, заударного (но также сильно звучащего «уголь») и предударного звука: «уголь – огнем», что дает обхватную систему: *г-л-л-г*, или: *вс, св*.

Ст. 24. Анафора из ударного и заударного звука: «грудь отверстую», вторая анафора из ударного и начального звука: «отверстую водвинул», с пролепсисом звука *в*: «во грудь», и силлепсисом того же звука *в* ударном слого: «водвинул»,

что дает перекрестную систему с пролепсом и силлепсом: в-р-в-р-в-в, или: с, вс, вс, с.

Ст. 25. Слоговая обратная зевгма: «труп в пустыне», и анафора начального и ударного звука: «труп в пустыне», что дает обхватную систему, опять по форме: вс, св.

Ст. 26. Зевгма: «Бога глас», и рондо: «глас – воззвал», что дает последовательную систему из зевгмы и рондо, по форме: вв, сс.

Ст. 27. Тройная анафора: ординарная в конце стиха с пролепсом вначале: «Восстань – и виждь и внемли», и слабый внутренний повтор в слове: «пророк», что дает систему по форме: в, сс, вв.

Ст. 28. См. дальше инструментовку. Анафора ударной гласной и заударного звука: «исполнись волею».

Ст. 29. Эпифора: «обходя моря».

Ст. 30. Внутренние анафоры в слове: «глаголом», и анафора затактно-начального и начального звука: «глаголом – людей», что дает систему по форме: вс, вс, с, или, точнее: вС, вс, С³.

В системе звукорядов стихотворения также имеется ряд

³ Русская эвфония – наука еще мало разработанная. Для понимания вышеизложенного следует помнить, что в русской эвфонии в аллитерациях (повторах) господствующее значение имеют согласные, а из гласных лишь ударные и те, которые мало изменяются по произношению, стоя не под ударением, как у, ю, и, ы. Терминология эвфонии также не установлена: анафора называется иначе скреп, эпифора – концовка, зевгма – стык, рондо – кольцо. Понятие анафоры расширено и означает повторение не только начальных звуков, но звуков, входящих в начальный слог и в ударный слог слова.

повторов. Важнейший из них – анафора ряда стихов на *и*, ст. 10–18 и через два стиха еще ст. 21–23, затем еще ст. 3, 26 и 29. Таким образом, 15 стихов из 30 начинаются одинаково, союзом *И*, а еще один, ст. 29, тем же звуком: «Исполнись». Далее многие повторы отдельных звукорядов находят свой отзвук (пролепс или силлепс) в смежных; некоторые сочетания звукорядов сами образуют системы повторов. Важнейшие из этих явлений следующие:

Ст. 1–2. Анафора: «томим – в пустыне». Эпифора: «томим – влачился».

Ст. 3–4. Та же эпифора: «серафим – явился».

Ст. 4–5. Анафора: «на перегуутьи – перстами».

Ст. 6–7. Словесный (и, следовательно, звуковой) повтор: «зениц – зеницы».

Ст. 8–9. Повтор гласный: «*у* испуганной – *у*шей», – род пролепса.

Ст. 10–12. Шестерной повтор: «наполнил – звон – внял – неба – содроганье – горний – ангелов», образующий систему: рондо+тройная анафора + двойная анафора; рифма «он» дает к системе пролепс.

Ст. 13–14. К эпифоре «гад – ход» силлепс «дольней».

Ст. 15–17. К анафоре «вырвал – грешный» пролепс «приник» и силлепс «празднословный».

Ст. 17–18. К анафоре «празднословный – лукавый» слабый пролепс «жалю».

Ст. 18–19. Четвертная анафора: «мудрая – змеи – замер-

шие – мои».

Ст. 20–22. Четвертная анафора: «грудь – рассек – сердце – трепетное», и к ней пролепс: «кровавой».

Ст. 22–23. Зевгма: «вынул – уголь»; к анафоре «уголь пылающий» слабый пролепс «вынул».

Ст. 23–24. Метаграммная анафора: «уголь – грудь»; к анафоре: «уголь – огнем», силлепс: «грудь».

Ст. 23–25. Анафорическое начало трех стихов: «и уголь – во грудь – как труп», одинакового строения и с одной ударной гласной.

Ст. 26–28. К анафоре: «восстань – виждь – внемли», пролепс: «воззвал» и силлепс: «волею».

Ст. 29–30. К анафоре: «глаголом – людей», слабый пролепс: «земли»; эпифора: «обходя – людей».

6. Эвфония. Инструментовка и рифмовка

В инструментовке стихотворения прежде всего замечательно обилие гласных. Из 30 стихов на гласную начинается 17, т. е. более половины. При 97 словах в стихотворении⁴ только двадцать один раз встречается столкновение согласных, большею частью объяснимое требованиями звукописи:

И он к устам моим приник...

И он мне грудь рассек мечом...

Как труп в пустыне я лежал...

Из 252 слогов стихотворения 91, т. е. больше 1/3, приходится на звуки *и*, *ий*, *ы*, *ый* и неударное *е*, близкое по звуку к *и* (например, шестикрылый). Чистых *и*, *ий* и *ы*. Чистых звуков *и* в этом счете 80. Ударных *и*, на 98 ударений, – 24, т. е. больше Ряд стихов определенно инструментован на *и*:

⁴ «Словом» в эвфонии называется сочетание звуков, произносимое с одним ударением, т. е. та часть звукоряда, которая в метрике отделяется малой цесурой.

И шестикрылый Серафим...

Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он:
Отверзлись вещие зеницы...

Вложил десницею кровавой...

Та же инструментовка проходит через анафору на И в начале 16 стихов из 30, в таких рифмах, как «томим – влачился – серафим – явился»; «зеницы – орлицы», «приник – язык», «змеи – мои», «вынул – водвинул» (отчасти, внемли – земли); в таких сочетаниях, как «и их», «и горний», «исполнишь».

На этом общем фоне развивается частная инструментовка отдельных частей, причем она определенно подчинена композиционному строю. В отношении инструментовки (также и мелодики) стихотворение распадается на те же 6 частей, как и в композиционном отношении.

Вступление вводится стихом (ст. 1.), инструментованным на 3 чистых гласных: о – а – и – «духовной жаждою томим», после чего следуют стихи, инструментованные на основной звук и.

Четыре преобразования вводятся четырьмя параллельными стихами (ст. 6, 9, 15, 21), причем, соответственно тому,

что, по распределению материала, преобразование I сближено со II, а III – с IV (см. схему в главе «Внешняя композиция»), так же построены и вводные стихи:

I. Моих зениц коснулся он...

II. Моих ушей коснулся он...

III. И он к устам моим приник...

IV. И он мне грудь рассек мечом...

Ст. I (ст. 6) вводится основным звуком и, после чего следуют новые звуки: *y* – *o*. Во всей этой части стихотворения (ст. 5–8) остается господствующим звук *и*.

Ст. II (ст. 9) сохраняет только один звук и, затем, помимо звуков, тождественных с I – *y* – *o*, дает *новый* звук – *ей* («ушей»). Следующий стих (ст. 10), изображающий «полноту», инструментован на *o* («наполнил... звон»). Далее четыре стиха (ст. 11–14), изображающие обострение слуха, сохраняя, как связь с предыдущим, одно ударное *и* («морских»), инструментованы на *a* и *o* («внял... содроганье... ангелов... гад... прозябанье... – горний... полет... подводный ход... дольней лозы»).

Ст. III (ст. 15) переносит основное и в конец строки («моим приник»). Следующий стих (ст. 16), изображающий жестокое вырывание языка, инструментован на *ы* («вырвал... язык»). Оба эти стиха (ст. 15 и 16) характерны накоплением согласных. Следующий стих, являющийся как бы вставкой (ст. 17 – «и празднословный и лукавый»), имеет совершенно

особое ритмическое строение: это – единственный, в описании преобразений, стих с пиррихием в 1-й стопе. Далее следуют два инструментально параллельных стиха на звуки: *a – удр – и; a – ер – и:*

И жало мудрые змеи
В уста замершие мои.

Заканчивается преобразование языка стихом (ст. 20), возвращающим к основному звуку *и*.

Ст. IV (ст. 21) совсем не содержит звука *и*, кроме икающего *е* в слове «мечем». Изображая удар меча, стих разделяется малыми цесурами постопно на 4 равные части:

И он / мне грудь / рассек / мечем.

Впечатление еще усиливается тем, что две первые стопы составлены парами односложных слов (что обращает вторую стопу в спондей). Следующий стих (ст. 22), впервые в стихотворении, инструментован на *е* («сердце трепетное»). Далее идет стих (ст. 23), где резкий звук *у* в начале («и уголь») смягчается следующей ударной гласной *а* и вообще обилием гласных («пылающий»). Заключительный стих этого преобразования как бы дает сжатую рецепцию заключительных двух стихов преобразования языка:

В уста замершие мои

Вложил десницею кровавой...

Во грудь отверстую водвинул...

Все три стиха имеют *один и тот же* ритм.

Заключение вводится стихом (ст. 25), требующим при произнесении пауз («как труп / в пустыне»); начало его инструментовано на глухие звуки *у* и *ы*, которые сменяются открытым *а* («лежал»), дважды повторяющимся в следующем стихе (ст. 26), изображающим Божий глас («глас... воззвал»).

Последняя часть, глас Бога, начинается стихом, опять распадающимся по стопам:

Восстань, / Пророк, / и виждь, / и внемли...

Суровость этого строения переходит в следующих стихах (ст. 28–29) в полногласие (изобилие гласных), что соответствует содержанию, – голосу, раздающемуся свыше («волею моей» и т. д.). Наконец, в последнем стихе то слово, на котором лежит логическое ударение и которое подводит итог всему стихотворению, инструментовано на основную гласную *и* («жги») и тем возобновляет основной строй инструментовки⁵.

Рифмы «Пророка», – вообще характерные для Пушки-

⁵ Отсутствие принятой терминологии для инструментовки заставило меня, в этой части статьи, прибегнуть к описательному способу изложения, от чего не могла не пострадать точность утверждений.

на, – подчинены общей инструментовке стихотворения. В то время, как в нашей новейшей поэзии (у футуристов и др.) рифма получила самодовлеющее значение, чем объясняется господствующая роль опорной согласной, у Пушкина рифма входит в общий звуковой ряд стиха, и ее опорная согласная подчиняется звукописи предшествующих слов. Поэтому и рифмы «Пророка» не могут быть рассматриваемы без связи с общей звукописью и инструментовкой.

Из 15 рифм стихотворения 6 имеют ударной гласной *и*, а 7-я имеет *и* на конце («внемли – земли»), что составляет почти половину всех рифм. Рифма с точной опорной согласной только одна («вынул – водвинул»), опорные же согласные других рифм объясняются строем звукоряда, к которому они принадлежат, хотя при этом многие рифмы построены так, что звуки, предшествующие ударной гласной, аналогичны.

Таковы рифмы: «*томим – серафим*», «*коснулся он – звон*», «*содроганье – прозябанье*», «*змеи – мои*»; в более слабой степени: «*как сон – коснулся он*», «*зеницы – орлицы*». «*приник – язык*», «*лукавый – кровавый*».

Строем звукоряда объясняются рифмы: «*влачился*» (связь с «*мрачной*»), «*полет*» («*ангелов*»), «*ход*» («*сад*»), «*мечом*» («*мне*»), «*огнем*» («*уголь*»), «*людей*» («*обходя*»).

Звуковой связью с другими рифмами объясняются рифмы: «*явился*» («*серафим*»), «*огнем*» («*вынул*»), «*воззвал*» («*внемли*»).

В звуковом отношении одинокими остаются рифмы: «внемли – земли» (объяснимая резкостью звукового сочетания *мл*), «моей» (объяснимая требованием полногласия, см. выше), «лежал» (объяснимая требованиями инструментовки).

К этому анализу смысловой и технической композиции, метрики и ритмики, звукописи, инструментовки и рифмики (эвфонии) должен был бы быть присоединен подробный анализ мелодики (едва затронутой выше), а также анализ эмоционального значения ритмов и звуков стихотворения (вопросов, также едва намеченных в этой статье). Только тогда *формальное* изучение стихотворения могло бы считаться законченным.

Уже после этого может настать пора для плодотворного изучения историко-литературного и иного. Руководствуясь формальным анализом, возможно установить точную связь данного стихотворения с предшествовавшими ему явлениями литературы (влияния и заимствования) и вообще искусств, а также внутреннюю связь идей, выраженных в стихотворении, с предшествующими идейными течениями. Тот же анализ вскроет место данного стихотворения в эволюции творчества Пушкина, как со стороны техники, так и содержания. Теми же методами можно будет проследить, при содействии данных, даваемых историей критики, дальнейшую жизнь стихотворения, начиная с оценки его современниками, через позднейшие критические от-

зывы, через его отражение в других поэтических произведениях (подражания), вплоть до его современного понимания. Наконец, заключением этих работ явится оценка художественно-эстетическая. Здесь закончится роль критика и начнется работа *историка*.

Нач. 1920-х годов