



АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

DOI: 10.30515/0131-6141-2020-81-6-48-56

Стихотворение А. А. Фета «Дождливое лето»: ритм и смысл¹ (К 200-летию со дня рождения)

Борис Геннадьевич Бобылев

г. Орёл, Россия, e-mail: boris-bobylev@yandex.ru

Пётр Александрович Ковалёв

Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева, г. Орёл, Россия, e-mail: kavalller@mail.ru

В статье дан анализ стихотворения А. А. Фета «Дождливое лето». Используются методы стиховедения и лингвоэстетического анализа текста, лингвистического комментирования, построчного анализа и медленного чтения. Рассматриваются особенности размера, рифмы и ритма текста на фоне традиций русского стиха. Выявляются принципы образно-тематического строения стихотворения, характеризуются его фоника, стилистика и отчасти синтаксис. Особое внимание уделяется эстетической функции грамматических аномалий Фета. Раскрывается символический смысл словесно-образных деталей и всего стихотворения в целом. Указывается, что гармония в ритме, стиле, музыке стиха у Фета играет роль иконического знака Творца.

Ключевые слова: А. А. Фет; пейзажная лирика; четырехстопный ямб; метрические маркеры; солецизмы; символическая выразительность; религия; «чистое искусство»

Ссылка для цитирования: Бобылев Б. Г., Ковалёв П. А. Стихотворение А. А. Фета «Дождливое лето»: ритм и смысл // Русский язык в школе. – 2020. – Т. 81. – № 6. – С. 48–56. DOI: 10.30515/0131-6141-2020-81-6-48-56.

Afanasyy Fet's Poem «Rainy Summer» («Dozhdlivoe Leto»): Rhythm and Meaning (To the 200th Anniversary of the Birth)

Boris G. Bobylev

Orel, Russia, e-mail: boris-bobylev@yandex.ru

Pyotr A. Kovalev

Orel State University named after I. S. Turgenev, Orel, Russia, e-mail: kavalller@mail.ru

The study was set out to analyse the poem «Rainy Summer» by Afanasy Fet. The applied methodology involves poetry and linguistic aesthetic analyses of the text, linguistic commenting, line-by-line analysis and slow reading. The peculiarities of the text size, rhyme and rhythm are considered in the background of the traditions of Russian poetry. The study reveals certain principles of the figurative-thematic structure of the poem, defines its phonics, stylistics and, in part, syntax. In the paper special attention is paid to the aesthetic function of Fet's grammatical anomalies. The symbolic meaning of verbal-figurative details and the entire poem is clarified. It is indicated that harmony in the rhythm, style, and music of the Fet's poem plays the role of an iconic sign of the Creator.

Keywords: A. A. Fet; landscape lyrics; the iambic tetrameter; metric markers; solecisms; symbolic expressiveness; religion; «pure art»

A reference for citation: Bobylev B. G., Kovalev P. A. Afanasy Fet's poem «Rainy summer» («Dozhdlivoe leto»): rhythm and meaning (To the 200th anniversary of the birth). In *Russkii yazyk v shkole* [Russian language at school]. 2020, vol. 81, No. 6, pp. 48–56. DOI: 10.30515/0131-6141-2020-81-6-48-56.

¹ Авторы выражают благодарность д-ру филол. наук, проф. В. И. Супруну и канд. филол. наук, доц. Т. А. Бобровой за ценные консультации по истории языка.

Определяя сущность лингвоэстетического анализа художественного текста, Б. А. Ларин подчеркивал: «Ни в какой момент работы в области стилистики нельзя упускать из виду взаимодействие элементов цельности художественного текста» [Ларин 1974: 31]. В концепции ученого «идея» включает в себя понятие движения к пределу, обозначенному формой, образом «многозначным и неисчерпаемым в своей последней глубине» [Ларин 1927: 35]. Это движение к постижению смысла художественного текста предполагает сотворчество читателя.

Особой эстетической чуткости и активного сотворчества от читателя требует поэзия Афанасия Фета, отличающаяся «языковым и образно-структурным своеволием» [Шанский 2002: 165], неожиданностью и стихийностью², предельной отвлеченностью от конкретно-детального мира [Безруков 2018: 20], «стремлением к передаче мгновенного движения, ускользающих впечатлений, текущей формы» [Савчук 2018: 97]. Б. Я. Бухштаб подчеркивает, что «новизна изображения явлений природы у Фета связана с уклоном к импрессионизму» [Бухштаб 1974: 99]. Предмет лирического созерцания и номинации при этом не приобретает застывшую и строго определенную форму: он до конца невыразим, потому что «символический жест, имеющий дейктическую функцию, апеллирует к сверхреальному, называет его, пытается описать, но не может определить» [Аминева 2019: 150].

Определения Афанасия Фета нередко отражают не свойства самих предметов, но ассоциации, возникающие в связи с ними: *дрожащая бездна, тающая скрипка, истомленная краса, румяная скромность, многозначное око, благовонные речи, воздушный голос* и пр. Не случайно поэтому, что символисты рассматривали А. Фета в качестве своего непосредственного предшественника: в конце XIX — начале XX в. возникает даже своеобразный культ Фета как поэта «освобожденной душевности» [Петрова 2010].

В ряде работ, посвященных анализу поэзии А. А. Фета, отмечается повышенная музыкальность, напевность его стиха [Эйхенбаум 1969; Лагунов 2009; Глушкова 2005; Донецких 2005]: подбор

и расположение слов в ряде случаев определяется звучанием, теми ассоциациями, которые вызывает их форма. Ю. Айхенвальд даже утверждает, что «из стихотворений Фета прежде всего явствует, что он — поэт, отказавшийся от слова» [Айхенвальд 1994: 165]. В данном случае, конечно, мы имеем фигуру гиперболизации: критик стремится при помощи парадокса обратить внимание читателя на то небывалое значение, которое приобретают в поэзии Фета само звучание и ритм стиха в различных «ипостасях»: мелодическом, метрическом, рифменном, синтаксическом.

Ритм стиха Фета неоднократно становился предметом исследования в отечественной филологии. Отмечалось, что Фет для каждого стихотворения стремится найти свой ритмический рисунок [Бухштаб 1974], ритм (пространственно-временной, метрический, фонический, синтаксический, лексико-стилистический) выступает средством интериоризации, перехода от внешнего изображения природы к внутреннему миру поэта [Гаспаров 1997]. Ученые обращали внимание на ритмически обусловленную роль гибких и утонченных рифменных созвучий в передаче вариаций смысла и разнообразных семантических профилей [Ковалёв 2013]. Весьма перспективной стала попытка анализа ритма стиха А. Фета с позиций когнитивной поэтики [Ревзина 2019]; ритм помогает Фету преодолеть грубость, приземленность предметных вещественных форм, отраженных в буквальной семантике слова, однако это преодоление в конечном счете ведет не к торжеству иррациональности и разрушению смысла [Дерябина 2003: 61], но к выходу на уровень высших мета-смыслов, постижению тайны бытия, явленной в красоте и гармонии: «Прекрасное означает внутреннюю способность содействовать красоте, когда она проявляется как некое данное в воспринимающем событии» [Уайтхед 1990: 659].

В одном из писем Я. Полонскому поэт замечает: «...у всякого поэтического стиха есть то призрачное увеличение объема, которое существует в дрожащей струне (так как без этого дрожания нет самой музыки)...»³. Отдавая предпочтение стихотворной форме фрагмента, введенной

² Маймин Е. А. Афанасий Афанасьевич Фет: кн. для учащихся. — М., 1989. — С. 59.

³ Фет А. А. Вечерние огни. — М., 1981. — С. 373.

в мировую поэзию Гейне и глубоко разработанной на почве русского стиха Ф. И. Тютчевым и Е. А. Баратынским, А. А. Фет в то же время стремится сочетать «остановку» вечно преходящих мгновений с отображением высшей «музыки сфер». Ритм, метрика, мелодика, фоника, грамматика стихотворений Фета

Дождливое лето

Ни тучки нет на небосклоне,
Но крик петуший – бури весть,
И в дальном колокольном звоне
Как будто слезы неба есть.
Покрыты слегшими травами,
Не зыблут колоса поля,
И пресыщенная дождями,
Не верит солнышку земля.
Под кровлей влажной и раскрытой
Печально праздное житье.
Серпа с косой, давно отбитой,
В углу тускнеет лезвие.

(Конец 50-х гг. XIX в.)

Стихотворение написано четырехстопным ямбом и состоит из трех четверостиший, в которых чередуются точные женские и мужские рифмы по традиционной схеме АВАВ. Эта модель стиха в русской литературе получила именование «пушкинского ямба» [Русская литература XX века 2004: 47]. Он характеризуется, в частности, «доминированием классических метров, среди которых выделяется 4-стопный ямб с традиционной каталектикой смешанного типа, <...> рифменные созвучия тяготеют к графической и фонической точности, но при этом обилие опорных звуков воспринимается как излишество или экспериментаторство; из строфических стереотипов ведущим является четверостишие с перекрестной рифмовкой; <...> нижняя граница строфы соответствует концу фразы; <...> первая строка (строфа) задает метрическую, ритмическую и в целом стиховую форму всего произведения» [Ковалёв 2007: 61]. Все эти приметы можно найти в стихотворении «Дождливое лето», но с некоторыми оговорками.

Прежде всего следует отметить вертикальный модус фетовского текста. Его ритмическая структура чрезвычайно подвижна и меняется от строфы к строфе. Полноударные строки (2, 4 и 11-я), составляющие всего 25% текста, в противоположность доминирующей 4-й форме

весьма сложно соотносятся с их смыслом, способствуя «увеличению его объема», стремящегося к бесконечности.

Покажем это на примере анализа стихотворения «Дождливое лето». Приведем его текст с ритмической схемой и распределением словоразделов.

1. /U-/U-/UU/U-/U	ЖМ
2. /U-/U-/U-/U-/	МЖЖ
3. /U-/UU/U-/U-/U	ЖЖ
4. /U-/U-/U-/U-/	ЖЖЖ
5. /U-/U-/UU/U-/U	ЖД
6. /U-/U-/UU/U-/	ЖД
7. /UU/U-/UU/U-/U	Д
8. /U-/U-/UU/U-/	ЖД
9. /U-/U-/UU/U-/U	ЖЖ
10. /U-/U-/UU/U-/	ЖД
11. /U-/U-/U-/U-/U	МММ
12. /U-/U-/UU/U-/	МЖ

(Г. Шенгели) с пиррихией на 3-й стопе, распределены по первой и последней строфам. В их расположении ощущается определенный архитектурный принцип, обусловленный спецификой словесного ритма: форма мужских, женских и дактилических словоразделов предельно разнообразна именно в 1-й и 3-й строфах, что неосознанно включает компенсаторный механизм обозначения «проекции метра» с помощью метрических маркеров (полноударных форм) [Ковалёв 2006: 19], функция которых ослабевает в середине и возобновляется в метрической изготровке весьма выразительной концовки, содержащей $\frac{2}{3}$ мужских словоразделов (строки 11–12-я).

В этом отношении обращает на себя внимание активность дактилических словоразделов, которые в основном сконцентрированы в середине текста, а также почти трехкратное преобладание женских словоразделов над мужскими. Данный ритмический прием в сочетании с пропуском метрических ударений в подавляющем большинстве строк обеспечивает особую протяженность интонации, создающей совместно с активным использованием гласных у-о-а иконический образ плача или причитания. На этот мелодический план работает и требующая особого лингвистического комментария форма *дальном*. Сегодня она вышла из употребления.

В «Словаре русского языка XVIII века»⁴ формы *дальный* и *дальный* фиксируются как равноправные. Словарь языка А. С. Пушкина⁵ отражает широкое употребление прилагательного *дальный* наряду с прилагательным *дальный*. В стихах Фета *дальный* встречается только шесть раз, из них пять — в окончаниях стихотворных строк, т. е. употребление этого слова диктуется по преимуществу рифмой⁶. Использование данной формы в середине строки в «Дождливом лете» — единственный пример в поэзии Фета. В данном случае, очевидно, имеет решающее значение фоника — переключка звучания слов *дальном* и *колокольном*, образующих внутрискоточное созвучие. Слова эти поставлены рядом, и Фет как бы уравнивает оба определения, переводя их в разряд качественных эпитетов за счет намеренного акустического повтора отрезка *-льном*, что особенно значимо в ситуации с вариативным написанием *дальном*.

Весьма живописны аллитерации, используемые Фетом. Строки с преобладанием сонорных *н-р-л* чередуются со строками, где подчеркивается звучание взрывных и щелевых (фрикативных) звуков. Так, после цепи сонорных *н* в начале стихотворения во 2-й строке возникает очень выразительный звуковой ряд с начальными губными *б-п-в*: *крик петуший — бури весть*. В 3-й строке преобладает сонорный *л*, а в заключительном стихе 1-й строфы ведущую роль играют взрывные и щелевые: *к-б-д-т-с-з*. Противопоставление на уровне фоники поддержано метрически: 1-я и 3-я строки — с пропущенным ударением, 2-я и 4-я — полноударные. Также глухой звук *п* в функции звуковой анафоры открывает ряд строк, играя лейтмотивную мелодическую роль на межстрофическом уровне: *Покрыты...; Под кровлей...; Печально*; см. также слова с начальным *п* в середине и конце строк: *поля — пресыщенная — праздно*. Важную роль в звучании текста играет и рифменная архитектоника: в эту область включены грамматически однородные слова (за исключением рифмопары *весть — есть*): в основном

разносклоняемые существительные с гласными на конце (открытая рифма). В результате доминирования инверсий в рифму оказываются вынесенными практически все основные образные концепты стихотворения, что актуализирует вертикальный модус текста.

Каждая строфа в образно-тематическом отношении делится на две части по представленным в них образным конструктам, семантически соотносимым между собой:

тучки	→	звон
небосклон	→	слезы
петух (= бури весть)	→	небо
травы	→	дожди
колосья	→	солнышко
поле	→	земля

Эти специфические образные расширения художественного пространства подчеркиваются сходным строением первых двух строф, в середине которых располагаются сложносочиненные группы с союзом *и*. При этом показательно, что к середине текста наблюдается упрощение и прояснение синтаксической структуры до уровня параллелизма 5–6-й и 7–8-й строк — одновременно с тенденцией к сокращению количества ударений в строфе, достигающей своего апофеоза в 7-й строке с двумя пропусками метрического ударения (6-я форма по Г. Шенгели).

Наиболее сложным характером отличается тематическое и синтаксическое членение последней строфы, в которой номинативный семантический паритет намеренно нарушен: *кровля, жисть / серна, косы лезвие*. Если учесть, что крестьянские дома крыли соломой и берестой, то *серп* и *коса* оказываются в некотором роде созвучны, но даже объединение этих образов в составе синекдохи не снимает ощущения опосредованной связи между 9–10-й и 11–12-й строчками. Последние, отягощенные гиперинверсией ритмически и фонетически с трудом определяемого (в дореволюционной написании) слова *лезвее*⁷, словно

⁴ Словарь русского языка XVIII века. — Вып. 6: Грызтья — Древный / гл. ред. Ю. С. Сорокин. — Л., 1991.

⁵ Словарь языка Пушкина: в 4 т. — Т. 1: А—Ж. — М., 1956.

⁶ Форма *дальный* употребляется поэтом гораздо чаще — 21 раз, все случаи — в середине строки.

⁷ В фетовском автографе стоит *лезвие(ie)*, при том что во всех дореволюционных словарях фиксируется написание *лезвее*. Фет в данном случае следует живой разговорной практике. Редакторы и издатели «Полного собрания стихотворений А. А. Фета» (Полное собрание стихотворений А. А. Фета / с вступит. статьями Н. Н. Страхова и Б. Н. Никольского. — СПб.,

заявка новой лирической темы или ассоциативная межстрофическая отсылка к травмам (*коса*) и колосьям (*серб*) 2-й строфы.

Вертикальное развитие темы произведения создает три импрессионистические зарисовки нерабочей (после обильных дождей) поры, когда в природе все замирает в предчувствии перемен. В «Дождливом лете» нет движения, того самого «трепетания» и «дрожания», которые, по наблюдениям М. Эпштейна, являются наиболее часто описываемыми состояниями фетовского пейзажа [Эпштейн 1990: 222]. Отсюда доминирование отрицаний в первых двух строфах: *нет ни, не зыблют, не верит*. В последней строфе отрицание передается опосредованно, через экзemplификацию (пример-демонстрацию): *коса и серп в углу — житье праздно*, хотя *коса и отбитая* (т. е. наточенная, готовая к работе). Все три картины автономны, но в то же время универсальны, т. е. могут восприниматься изолированно и как единое целое.

В «Дождливом лете» мы имеем дело с особым свечением и мерцанием смысла, далеко выходящего за пределы значений составляющих это произведение слов, приобретающих у Фета символический смысл.

Уже начальная строка стихотворения содержит в себе скрытую метафору, отступление от обыденной речевой практики: говорят обычно о тучах на небе. *Небосклон* же вызывает ассоциации с надзвездными сферами. В предложении: *Ни тучки нет на небосклоне — тучки* (заметим: деминутив!) по умолчанию как бы ставятся в один ряд с космическими явлениями: солнцем, луной, звездами. Еще более резкий экспрессивный сдвиг возникает в следующей строке, выделенной полноударным метром, аллитерацией (*p*) и ассонансом (*y*):

1912. — Т. I.) исправили написание этого слова в стихотворении «Дождливое лето» в соответствии с рекомендациями словарей: *В углу тускнеет лезвее*. При этом, безусловно, повышается стилистический регистр текста, подчеркивается церковнославянское происхождение слова и, соответственно, возникает возможность прочтения концовки рифмующегося слова *житье* не как [jo], но как [jэ], в соответствии с поэтической традицией, получившей отражение в произведениях Пушкина, где широко распространено чередование словесных концовок существительных *-ие* и *-ье* — по требованиям размера [Будде 1902: 71–73].

Но крик петуший — бури весть. Здесь присутствует грамматическая метафора: «весть о буре» превращается в «бури весть». При этом дополнение становится определением: *буря* из объекта в данном солецизме преобразуется в субъект, олицетворяется. Усиливает экспрессию обратный порядок слов, присутствующий и в первом, и во втором словосочетании этой строки: согласованное определение *петуший* и несогласованное *бури* стоят рядом, определяемые же ими слова *крик* и *весть* оказываются на концах строки-предложения, т. е. возникает своеобразный «хиазм», указывающий на внутростроочное семантическое сопряжение этих контекстуально синонимичных образов. В данном случае выводятся присутствующие в «коллективном бессознательном» ассоциации, связанные с петушью криком (например, в зависимости от цвета оперения петух — «вещая птица, способная противостоять нечистой силе и в то же время наделяемая демоническими свойствами»⁸: одушевленный образ бури, о приближении которой по аналогии с трубой архангела возвещает сама природа, приобретает дополнительный грозный, почти апокалиптический оттенок.

Вторая часть начального четверостишия, состоящая из одного распространенного предложения, которое занимает две строки, весьма сложно и своеобразно соотносится по структуре, ритму и семантике с первой частью. На фоне сходства ритмической структуры (каждая часть начинается строкой с пиррихией и заканчивается полноударной строкой) явственно проступают различия. Отметим отсутствие мужских словоразделов во второй части, что обуславливает менее напряженное звучание стиха. Грозному хаосу надвигающейся бури в 3-й строке противопоставляется колокольный звон, предстающий вестью неба, образ которого возникает в 4-й строке. Происходит возвращение, отсылка к 1-й строке, при этом семантический оттенок «надмирности», связи с небесными сферами, присутствующий в слове *небосклон*, усиливается, получает новое измерение. Метафора *слезы неба* обладает «неисследимой» (Б. А. Ларин) многозначностью, выступает в роли «символического

⁸ Славянская мифология. Энциклопедический словарь. — М., 1995. — С. 307.

жеста» [Аминева 2019]. В ней не только косвенное сравнение звука колокола с плачем и надвигающегося дождя — со слезами (отметим синестетическое слияние слуховых и зрительных ассоциаций). В данном случае парадоксальным образом переплетаются ропот и жалобная мольба, вера в милосердие «неба» — незримо присутствующей в мироздании высшей силы. Этим определяется эффект соприсутствия: вместе с неперсонифицированным лирическим героем мы смотрим вверх, на небо, а затем наше восприятие обращается к тому, что окружает нас на земле. Небесная и земная даль пересекаются. В подтексте возникает образ креста, осеняющего мир.

Во 2-й строфе стихотворения нарастают скорбные интонации. Протяжное звучание стихов создается повышенным количеством безударных стоп и дактилических словоразделов. Эта строфа резко противопоставлена остальным концентрацией языковых аномалий. Так, в 5-й строке в первую очередь обращает на себя внимание акцентологическая вольность: *травáми*, не зафиксированная в словарях. Помимо этого, Фет допускает отступление от грамматической нормы при употреблении краткой формы страдательного причастия *покрыты* (в причастном обороте возможна только полная форма), а также словообразовательную неточность в использовании действительного причастия *слегшими* (приставка *с-* вместо *по-*: *полегшими*). Ненормативной является также форма глагола *зыблют* — вместо возвратного непереходного глагола *зыблется* в ед. числе; ср.: *Поле зыблется цветами* (А. Майков); *Направо и налево, по длинным скатам пологих холмов, тихо зыблется зеленая рожь* (И. С. Тургенев). Даже определение *пресыщенная* с ненормативным ударением на третьем слоге, которое можно отнести к привычной для начала XIX в. «поэтической лексике», в указанном контексте воспринимается как стилистический сдвиг. В употреблении глагольной формы нарушены и грамматические нормы: данное страдательное причастие не может иметь при себе управляемых слов. Надо сказать, что отмеченный ряд солецизмов обусловлен не только приоритетными для Фета требованиями соблюдения метра. Мы имеем здесь дело также с грамматической метафоризацией (фигурой эналлаги): *травы* приобретают сходство с заболевшими

людьми, *слегшими* в постель; *поля*, предстающие в качестве субъекта бездействия, наделяются качеством живых существ, земля сравнивается с испытывающим пресыщение человеком. Как тут не вспомнить замечательное определение А. Белого, чувствовавшего «тонкие властительные связи» (В. Брюсов) между символизмом и открытой еще Гоголем альтернативной грамматикой [Белый 1934: 283], ярким представителем которой и был Фет?⁹

Небывалая концентрация языковых аномалий может также рассматриваться в качестве иконического образа хаоса, стремящегося воцариться в мироздании. Но хаосу у Фета противостоит гармония, необыкновенная мелодичность и напевность звучания его стиха. Не случайно в последней строке той же 2-й строфы возникает примирительная интонация, контрастирующая с мотивом конфликта неба и земли: ласкательное *солнышко* переключается с деминутивом *тучки* 1-й строки.

Художественное пространство стихотворения Фета от строфы к строфе как бы сужается, укрупняясь в деталях. В 1-й строфе из надмирных сфер мы спускаемся в поднебесье. Во 2-й взгляд наш опускается еще ниже — на прибитые дождями колосья, на саму землю. Наконец, в 3-й строфе мы оказываемся в крестьянском жилище, но диалог с небом не прекращается: по умолчанию оно смотрит сквозь соломенную крышу, намокшую от дождей и раскрытую ненадолго для проветривания и просушивания на выглянувшем солнце.

Вместе с тем картина, возникающая в последней строфе, лишена бытового натурализма, здесь нет протестного пафоса некрасовских стихов, в которых подчеркивается угнетенность крестьянина и невыносимые условия его жизни. «Вещность»,

⁹ Грамматические метафоры Фета вызвали неприятие многих его современников. Я. Полонский упрекал Фета за «дерзость по отношению к русской грамматике и оборотам русской речи». Известный литературный критик К. П. Медведский, выпустивший в 1889 г. книгу «Современные поэты. Критические очерки», не включил Фета в разряд великих поэтов из-за неясности образов и аграмматизмов» [Сарычева 2016: 53]. Однако, как подчеркивает исследователь А. И. Сабинова, «такого рода неясности составляют структурный принцип стихотворений» Фета [Сабинова 2019: 350].

приземленность быта не замечаются: реальность как бы истончается, высвечивается внутренним светом тихого сердечного чувства. Мы вслушиваемся в музыку фетовских строк, оказываемся во власти гармонии и эвфонической красоты. Сама организация стиха, использование аккорда выразительных средств, подчеркнутая лаконичность, «телеграфность» стиля (см. безглагольное предложение, охватывающее 9-ю и 10-ю строки) несут в себе глубокий символический смысл, служат для выражения иной реальности, прежде всего реальности внутреннего мира поэта.

Особую роль играет здесь использование отдельных стилистически окрашенных слов. Так, в 9-й строке Фет отдает предпочтение книжному *кровля*, хотя с точки зрения «реализма» и «уместности» изображения по отношению к крестьянскому дому, казалось бы, больше подходит слово *крыша*. Выбор обусловлен не только и не столько аллитерационным звучанием (*кровлей влажной*), сколько стилистической и смысловой задачей: в 10-й строке появляется эпитет с книжной окраской *праздное*, и оборот *печально праздное житье* приобретает форсированную экспрессию, выступая в роли контрапункта по отношению к небесной «музыке сфер». Помимо семантического контраста, контекстуального оксюморона (*печально праздное*) здесь присутствует и стилистический контраст: высокое *праздное* контрастирует со сниженным *житьё*, рифмующимся с *лезвиё*. Как и во 2-й строфе, мы чувствуем дыхание, шевеление хаоса, что заставляет искать спасение в гармонии и молитве.

Отметим и звуковую игру в этих строчках: переключка начальных *п* оттеняется мелодикой сонорных *л-н-р*, а также изящной вариацией звонких и глухих, смычных и щелевых: *ч[т'ш']-з-д-ж-т*. Сложным и изысканным характером отличается образно-стилистическое и ритмомелодическое соотношение 11-й и 12-й строк, представляющих собой контраст развертываемой проекции метра и его ритмического деривата:

Серпа с косой, давно отбитой,
/U-/U-/U-/U-/U-
В углу тускнеет лезвие (её).
/U-/U-/UU/U-/

Детали крестьянского быта, обстановки крестьянской избы, подчеркиваем, играют здесь не столько изобразительную, сколько выразительную роль. «Истончение» реальной предметной оболочки, «развеществление» бытовых деталей обеспечивается образными смещениями и метонимической игрой, основанной на аграмматизме: определяемое существительное (*лезвиё*) стоит в форме ед. числа, относящиеся же к нему определения-субстантивы (...*серпа с косой*) создают значение множественности (!). Инверсированный порядок слов вкупе с причастным оборотом, разрывающим привычную атрибутивную последовательность, намеренно затрудняет, замедляет восприятие, служит дополнительным средством эмпазы. Отметим также еще одно выразительное средство выделения — емкий глагольный эпитет *тускнеет*, представляющий собой свернутое словосочетание *тускло отливает* и передающий мерцание света в полутемной крестьянской избе.

15-я строка выделена полноударным ритмом, а также концентрацией взрывных и щелевых звуков. По своей ритмической природе она соотносится со 2-й и 4-й строками, играющими в стихотворении доминантную смысловую и экспрессивную роль. В земном крестьянском быте светится отблеск небесного.

Последняя строфа, как и все стихотворение в целом, является примером целомудренного и бережного отношения Фета к теме Неба, представляющего собой символ Создателя, присутствующего в своих творениях. Отношение поэта к религии внеидеологично. Бог для Фета — там, где красота, «альфа и омега» творчества, источник «чистого искусства». Гармония в ритме, стиле, музыке стиха у Фета играет роль иконического знака Творца.

В стихотворении «Дождливое лето», которое с полным правом можно отнести к ярким образцам русской пейзажной лирики, параллельно с точным воссозданием картин природы, использованием кинематографических приемов (общий план — крупный план — план отдельных деталей), элементов «репортажного» стиля при описании крестьянского быта происходит высвечивание и истончение внешней предметной оболочки русского слова при помощи средств ритмики, фоники,

стилистики. Можно сказать, что изобразительность здесь в значительной мере уступает место развернутой символической выразительности, генерирующей указание на высшую Реальность.

ЛИТЕРАТУРА

Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. — М., 1994.

Аmineva V. P. Жанрообразующая функция дейксиса в русской поэзии XIX–XX вв. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2019. — Т. 12. — № 11. — С. 150–153. DOI: 10.30853/filnauki.2019.11.33.

Белый А. Мастерство Гоголя: исследование. — М.; Л., 1934.

Безруков А. Н. Конверсив поэтической коммуникации в лирике А. А. Фета // *Studia Humanitatis*. — 2018. — № 1 [Электронный ресурс]. — URL: <http://st-hum.ru/en/node/647> (дата обращения: 12.05.2020).

Бобылев Б. Г. Метафорическое использование грамматических категорий и форм в художественном тексте // Русский язык в школе. — 2004. — № 1. — С. 64–69.

Будде Е. Ф. Опыт грамматики языка А. С. Пушкина. — СПб., 1904.

Бухштаб Б. Я. А. А. Фет: очерк жизни и творчества. — Л., 1974.

Гаспаров М. Л. Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова // *Гаспаров М. Л. Избранные труды*. — Т. 2: О стихах. — М., 1997.

Глушкова М. А. Мотив «бессилия слова» и «молчания» в поэзии А. Фета // *Грехневские чтения*: сб. науч. трудов. — Вып. 2. — Нижний Новгород, 2005. — С. 147–152.

Дерябина Е. П. Тургенев и Фет: спор о творчестве // *Вестник Новгородского государственного университета*. — 2003. — № 25. — С. 56–62.

Донецких Л. И. Звук и смысл в поэтике А. А. Фета // *Вестник Удмуртского университета*. Сер.: История и филология. — 2005. — № 2. — С. 5–14.

Ковалёв П. А. К вопросу об общей теории ямбического ритма // *Ученые записки Орловского государственного университета*. Сер.: Литературоведение. — Орел, 2006. — Т. 4. — С. 16–21.

Ковалёв П. А. Поэтический дискурс Фета. Статья первая. Рифма: фоника, грамматика, семантика // А. А. Фет: материалы и исследования / отв. ред. Н. П. Генералова, В. А. Лукина. — СПб., 2013. — С. 5–31.

Ковалёв П. А. Техника стиха и техника в стихе: поэзия русского постмодернизма. — Орел, 2007.

Лагунов А. И. От «золотого» к «серебряному веку» русской поэзии. — Орел, 2009.

Ларин Б. А. Учение о символе в индийской поэтике // *Поэтика*. — Вып. II. — Л., 1927. — С. 30–31.

Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. — Л., 1974.

Петрова Г. В. А. А. Фет и русские поэты конца XIX — первой трети XX века. — СПб., 2010.

Ревзина О. Г. Размышления о когнитивной поэтике // *Критика и семиотика*. — 2019. — № 2. — С. 116–127. DOI: 10.25205/2307–1737–2019–2-116–127.

Русская литература XX века (1890–1910) / под ред. проф. С. А. Венгерова, послесл. и подгот. текста А. Н. Николюкина. — М., 2004.

Савчук И. В. Поэтика импрессионизма в стихотворении А. А. Фета «Какая ночь! Как воздух чист...» // *Актуальные проблемы современной филологии и методики преподавания языка: сб. научных трудов*. — Орел, 2018. — С. 97–101.

Сабирова А. И. Лексический уровень поэтического текста (на примере языка поэзии А. А. Фета) // *Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых: традиции и новаторство*. — Уфа, 2019. — С. 349–355.

Сарычева К. В. Восприятие Ф. И. Тютчева и А. А. Фета в русской литературной критике 1870–х–1900–х гг. — Тарту, 2016.

Уайтхед А. Н. Избранные работы по философии. — М., 1990.

Шанский Н. М. Лингвистический анализ художественного текста. — М., 2002.

Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // *Эйхенбаум Б. М. О поэзии*. — Л., 1969. — С. 327–341.

Энштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. — М., 1990.

REFERENCES

Aikhenval'd Yu. I. Silhouettes of Russian writers. Moscow, 1994. (In Rus.)

Amineva V. R. Genre-formative function of deixis in the Russian poetry of the XIX–XX centuries. In *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philology. Theory & Practice]. 2019, vol. 12, No. 11, pp. 150–153. (In Rus.). DOI: 10.30853/filnauki.2019.11.33.

Belyi A. Gogol' Mastery: Research. Moscow; Leningrad, 1934.

- Bezrukov A. N. Conversion in poetic communication of afanasy Fet's lyric poetry. In *Studia Humanitatis*. 2018, No. 1 [Electronic resource]. URL: <http://st-hum.ru/en/node/647> (accessed: 12.05.2020). (In Rus.)
- Bobylev B. G. Metaphorical use of grammatical categories and forms in literary text. In *Russkii yazyk v shkole* [Russian language at school]. 2004, No.1, pp. 64–69. (In Rus.)
- Budde E. F. The experience of A. S. Pushkin's grammar. Saint-Petersburg, 1904. (In Rus.)
- Bukhshtab B. Ia. A. A. Fet: Essay on life and work. Leningrad, 1974.
- Gasparov M. L. Fet is verbal. Composition of space, feelings and words. Gasparov M. L. (ed.) In *Izbrannye trudy* [Selected works]: in 2 vol. Moscow, 1997, vol. 2: About poetry, pp.5–20. (In Rus.)
- Glushkova M. A. The motive of «powerlessness of words» and «silence» in A. Fet's poetry. In *Sbornik nauchnykh trudov «Grekhnnevskie chteniya»* [Collection of scientific papers «Grekhnnev readings»]. Nizhny Novgorod, 2005, issue 2, pp. 147–152. (In Rus.)
- Deriabina E. P. Turgenev and Fet: a dispute about creativity. In *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta* [Vestnik NovSU]. 2003, No. 25, pp. 56–62. (In Rus.)
- Donetskikh L. I. The correlation of the sound and meaning in A. A. Fet's poetry. In *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Ser.: Istoriya i filologiya* [Bulletin of Udmurt university. Ser.: history and philology]. 2005, No. 2, pp. 5–14. (In Rus.)
- Kovalev P. A. On the question of the general theory of the iambic rhythm. In *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Literaturovedenie* [Scientific notes of the Oryol State University. Ser.: Literary criticism]. Orel, 2006, vol. 4, pp. 16–21. (In Rus.)
- Kovalev P. A. Fet's poetic discourse. Article one. Rhyme: phonics, grammar, semantics. In Generalova N. P., Lukina V. A. (ed.) *Fet A. A.: materialy i issledovaniya* [Fet A. A.: materials and research]. Saint-Petersburg, 2013, pp. 5–31. (In Rus.)
- Kovalev P. A. Technique of verse and technique in verse: poetry of Russian postmodernism. Orel, 2007. (In Rus.)
- Lagunov A. I. From the «golden» to the «silver age» of Russian poetry. Orel, 2009. (In Rus.)
- Larin B. A. The doctrine of the symbol in Indian poetics. In *Poetika* [Poetics]. Leningrad, 1927, issue 2, pp. 30–31. (In Rus.)
- Larin B. A. Aesthetics of the word and the language of the writer. Leningrad, 1974. (In Rus.)
- Petrova G. V. Fet A. A. and Russian poets of the late XIX – first third of the XX century. Saint-Petersburg, 2010. (In Rus.)
- Revzina O. G. Reflections on linguistic poetics. In *Kritika i semiotika* [Critique and Semiotics]. 2019, No. 2, pp. 116–127. (In Rus.) DOI: 10.25205/2307–1737–2019–2–116–127.
- Russian literature of the XX century. S. A. Vengerova (ed.). Moscow, 2004. (In Rus.)
- Savchuk I. V. Poetics of Impressionism in A. A. Fet's poem «What a night! How clean the air...». In *Sbornik nauchnykh trudov «Aktual'nye problemy sovremennoi filologii i metodiki prepodavaniya yazyka»* [Collection of scientific papers «Actual problems of modern philology and language teaching methods»]. Orel, 2018, pp. 97–101. (In Rus.)
- Sabirova A. I. The lexical level of a poetic text (on the example of the language of poetry by A. A. Fet). In *Sovremennye problemy literaturovedeniya, lingvistik i kommunikativistik glazami molodykh uchennykh: traditsii i novatorstvo* [Modern problems of literary criticism, linguistics and communication through the eyes of young scientists: traditions and innovation]. Ufa, 2019, pp. 349–355. (In Rus.)
- Sarycheva K. V. Perception of F. I. Tyutchev and A. A. Fet in Russian literary criticism of the 1870s – 1900s. Tartu, 2016. (In Rus.)
- Uaitkhd A. N. Selected works on philosophy. Moscow, 1990. (In Rus.)
- Shansky N. M. Linguistic analysis of literary text. Moscow, 2002. (In Rus.)
- Eikhenbaum B. M. Melody of Russian lyric verse. In *Eikhenbaum B. M. O poezii* [About poetry]. Leningrad, 1969, pp. 327–541. (In Rus.)
- Epshtein M. N. «Nature, the world, the secret of the universe...»: a system of landscape images in Russian poetry. Moscow, 1990. (In Rus.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ / INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Борис Геннадьевич Бобылев, доктор пед. наук, кандидат филол. наук

Пётр Александрович Ковалёв, доктор филол. наук, профессор, кафедра русской литературы XX–XXI в. и истории зарубежной литературы, Институт филологии, Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева; ул. Комсомольская, д. 41, корп. 3, г. Орёл, 302026, Россия

Boris G. Bobylev, Dr. of Sci. (Ped.), Cand. of Sci. (Philol.)

Pyotr A. Kovalev, Dr. of Sci. (Philol.), Professor, Department of Russian Literature of the XX–XXI Century and the History of Foreign Literature, Institute of Philology, Orel State University named after I. S. Turgenev; 41, bldg. 3 Komsomolskaya str., Orel, 302026, Russia