

безусловно, сохраняется. Фонетический облик слова *пропали* искусно обыгрывается в последней строфе стихотворения: *поневоле, плачь, поле, перекасти-поле, прыгает*.

Ритмико-мелодические особенности стихотворения находят соответствие в его интонационно-синтаксической структуре, которая также делится на две части. Первая и вторая строфы отличаются относительно ровной и спокойной интонацией, в ней отсутствуют восклицательные предложения и резкие синтаксические переносы (анжамбеманы), а в качестве средств интонационно-синтаксической связи между первой и второй строфами используются повторы служебных слов — частицы *всё* и союза *да*, в результате чего возникает известная симметрия синтаксического построения. Во второй части интонационно-синтаксическая симметрия строф выражена гораздо сильнее, и средство ее создания — иное. Это интонационная переключка в начальных стихах третьей и четвертой строф. Во второй части стихотворения мы сталкиваемся с резкими анжамбеманами (*Словно как с испугу / Раскричавшись...; Выйдешь — поневоле / Тяжело...; Перекасти-поле / Прыгает как мяч*). Причем в последней строфе в связи с концентрацией односоставных предложений и синтаксическими переносами появляются сильные паузы внутри строк, а также увеличивается количество логических ударений, что приводит к замедлению темпа и нарастанию интонационной эмфазы (выделения). Все это — в совокупности с использованием синтаксического параллелизма (*Выйдешь...; Смотришь...*), а также приема повтора, нарочитость которого подчеркнута и усилена рифмой (*поле — Перекасти-поле*), — делает концовку исключительно выразительной в интонационном отношении.

Б. М. Эйхенбаум отмечал, что выдвигание на первый план музыкальной стороны, мелодики и фоники в стихотворениях Фета приводит к

ослаблению в них смысловой «вещественно-логической» стороны слова. Это утверждение перекликается с оценкой языка Фета его современниками, упрекавшими поэта за «нелогичность» и «неправильность» речи.

Вместе с тем, отступления от нормы у Фета нельзя рассматривать как речевые ошибки, в подавляющем случае они являются эстетически обусловленными. Параллельно с ослаблением языковых семантических связей, предметно-вещественной стороны слов происходит гиперсемантизация, возникновение своей системы смыслов, подчиняющихся внутренней художественной логике.

Характерным примером «нарушения нормы» в стихотворении «Ласточки пропали» является употребление формы *зарей* (*А вчера зарей Все грачи летали...*). Грамматический контекст (соотношение с наречием *вчера*) диктует восприятие этой словоформы во временном значении, однако здесь присутствуют лексико-семантические ограничения. Временное значение для слова *заря* является вторичным (в отличие от слов *утро, вечер*) и проявляется в норме только в предложных формах (ср.: *с зарей, на заре*); беспредложная же форма *зарей* воспринимается, скорее, в ряду форм творительного падежа слов предметной семантики, употребляемых в обстоятельственном значении: «пространство, внутри которого совершается движение»; ср.: *полем, лесом, морем (идти, плыть)*.

Совмещение пространственного и временного категориальных значений в форме *зарей* дает основание рассматривать ее как своего рода грамматическую метафору, одновременно связанную с изобразительным и выразительным планами (образ стаи грачей на фоне зари и образ — переживание уходящего времени). Эта грамматическая метафора дает нам ключ к пониманию значительной части словообразов стихотворения, которым присущ двойственный изобразительно-выразительный характер.