

8 строчек, 25 слов, за вычетом служебных – 20, и на этом маленьком пространстве очень заметны повторы слов или корней – их 5: *пыль – в пыли* (2–4); *конный – на коне* (3–6), *не видать – вижу* (4–5), *друг – друг* (7–7), *вдали – далекий* (2–7). Получается, что не участвуют в повторах только 1-я и 8-я – крайние строчки! Такая симметрия. А самая насыщенная повторами строчка – предпоследняя. Но интереснее понять, как мы воспринимаем эти повторы, каков их смысл в каждом случае. У нас в запасе на почти все случаи жизни есть, конечно, фраза об усилении выразительности, но она именно из-за своей универсальности ничего нам не дает и, по-честному, ничего не значит. Будем разбираться подробнее.

Слово *пыль* с его вполне бытовым смыслом, повторяясь, не придает стихотворению новой глубины и значительности, здесь повтор только усиливает ощущение «непоэтичности», преднамеренности речи, когда незачем даже другое слово искать, чтобы избежать тавтологии. Примерно такое же впечатление производят пары *не видать – вижу*, *конный – на коне* с той только разницей, что первая из них показывает, при сохранении корня, изменение ситуации. Прямой повтор слова *друг* – единственный полный, буквальный повтор (то же слово и в той же форме), – конечно же, вместе с другими уже названными средствами делает финал стихотворения напряженно-эмоциональным. А как осмыслить возвращение корня *даль*, встретившегося впервые во второй строке и снова появившегося во второй от конца? Этот корень теперь наполняется новым смыслом, раньше он говорил только о пространстве, а теперь и о пространстве, причем неизмеримо большем, чем расстояние от наблюдателя до пыльного облака, и о чувстве – об одиночестве героя, о горечи разлуки, о желании встречи, о стремлении преодолеть это расстояние хотя бы мысленно.

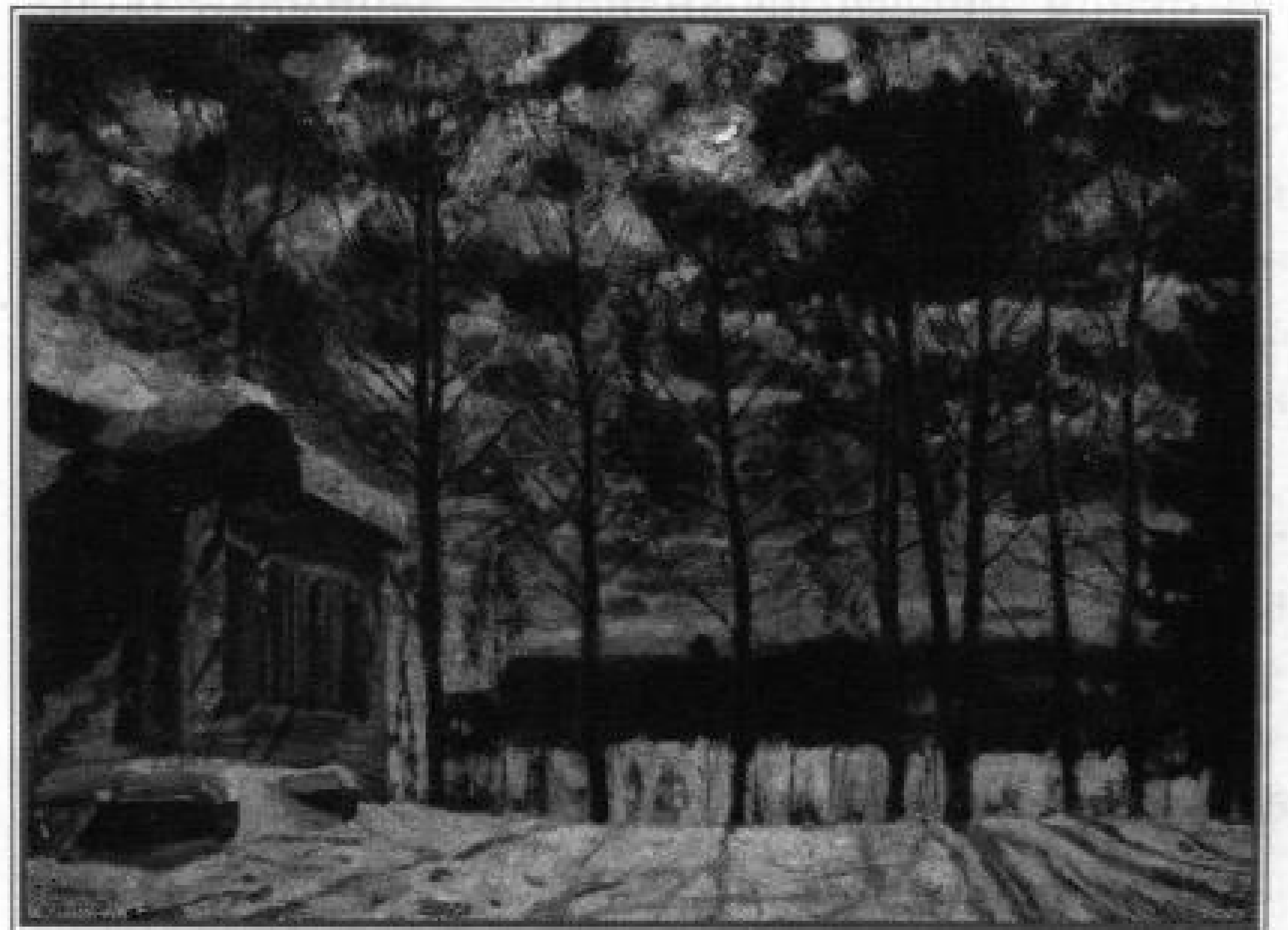
Поразительно, хотя и закономерно, что это движение – от зрительного (внешнего) к личному, субъективному, к открытой эмоции – подкрепляется грамматикой.

В первом четверостишии 2 предложения, одно, двусоставное с основой *пыль встает*, описывает картину, еще неизвестно кому открывающуюся, второе, безличное со сказуемым *не видать*, вводит тему наблюдения, но по-прежнему неизвестно, появится ли в стихотворении герой, сохраняется вероятность того, что оно так и останется чисто описательным. Определенно-личное предложение со сказуемым *вижу*, открывающим

второе четверостишие, эту вероятность отмечает, герой проступает в глагольной форме 1-го лица, следом появляется еще одно действующее лицо – *кто-то скачет*, – не представляющее интереса для героя, и наконец в последнем предложении, опять определенно-личном, возникает 2-е лицо призывного повелительного наклонения – прямое обращение к *далекому другу* – и следом за притяжательным местоимением *мой* в самой сильной позиции завершающее личное (первое личное местоимение в стихотворении) – *обо мне*.

Если все еще хочется продолжать разговор именно об этом стихотворении Фета, можно побеседовать о стихотворном размере. Трехстопный хорей с чередованием мужских и женских рифм прочно вошел в русскую поэзию с 1840 года – года публикации лермонтовского перевода стихотворения Гете «Ночная песня странника» – «Горные вершины спят во тьме ночной...». «Содержание стихотворения Гете и Лермонтова – 6 строк описания успокоенной природы и 2 строки – обещание успокаивающей смерти. Природа и смерть так и останутся в числе излюбленных тем этого размера». (М.Л. Гаспаров. *Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях*)

Стихотворение Фета, написанное всего спустя два года после лермонтовского, несомненно, с ним связано, хотя о смерти в нем речи не идет и почти ничего не сказано о природе. Как именно? Поразмыслив над этим вопросом, прежде всего обнаружим мотив *пылящей \ не пылящей дороги* и общее в композиции и в грамматических особенностях: в последних 2-х строках – переход от описания к чувствам героя; обоим поэтам понадобилось в финале повелительное наклонение



С.Ю. Жуковский. Ветрено.
Ветреная зимняя ночь. 1919