

А.В.ЧИЧЕРИН

**РИТМ
ОБРАЗА**


•
*Стилистические
проблемы*

Советский писатель

Москва 1978

Но вы не верите просто-
душию гениев. Гости на-
чали спорить.

Пушкин



**РИТМ
И СТИЛЬ
ПУШКИНСКОЙ
ПРОЗЫ**



исследованию стиля
пушкинской прозы

посвящены специальные, часто замечательные труды А. С. Орлова, Б. В. Томашевского, В. В. Виноградова, А. З. Лежнева, Д. Д. Благого, Г. А. Гуковского, Н. И. Берковского, Н. Л. Степанова; в общих трудах, посвященных творчеству Пушкина, менее подробно, но затрагивался и этот вопрос.

Однако многое относящееся к стилю пушкинской прозы остается неясным, есть положения, которые никогда не обсуждались и остаются не достоянием науки, а всего лишь мнением отдельных ученых.

Прежде всего это относится к самой общей стилистической характеристике пушкинской прозы, взятой в целом.

Что такое стиль повестей и всего, написанного Пушкиным художественной прозой? Нет ли различий, расслоений, хронологических или жанровых, в стиле этой прозы? Какова историческая роль и судьба созданного Пушкиным прозаического стиля?

Первым, кто создал довольно-таки законченную тео-

рию стиля пушкинской прозы, был, конечно, сам Пушкин. Только авторы, сознательно и настойчиво пробивающие совершенно новые пути, так много внимания уделяют теории своего искусства. Суждения Пушкина о «языке мысли», о том, что проза должна рождаться «из необходимости житейской», о точности, сжатости, «благородной простоте» очень хорошо известны.

Совершенно в духе печатных высказываний Пушкина — его живые слова, записанные П. А. Миллером: «Какие это повести? И кто этот Белкин?» — спросил я, заглядывая в книгу. «Кто бы он там ни был, — отвечал Пушкин, — а писать повести надо вот этак: просто, коротко, ясно»¹.

Вполне обоснованно Б. В. Томашевский говорит в итоге своих изысканий по этому вопросу, что главная задача Пушкина состояла в том, чтобы литературный язык стал «удобным и гибким орудием мысли», чтобы «придать ему точность и предельную ясность»². Упомянув о том, что в первой половине и в середине 20-х годов Пушкин резко противопоставлял стихи и прозу, Томашевский утверждает, что с 1828 года эта грань в некотором отношении стирается: требование совершенной естественности распространяется и на стихи.

Действительно, даже в «Медный всадник» проникают: «...стряхнул шинель, разделся, лег...» И все-таки поэтика «Медного всадника» и поэтика «Капитанской дочки» весьма различны. Именно такого рода контраст особенно ясно показывает истинный характер стиля «Капитанской дочки», «Дубровского», «Повестей Белкина».

¹ Цитирую по книге: Н. Смирнов-Сокольский. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., изд-во «Всесоюзной книжной палаты», 1962, стр. 276.

² Б. В. Томашевский. Стих и язык. М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 408.

Г. А. Гуковский до крайности доводил суждения самого поэта о его задачах в роли прозаика: «Пушкинская проза прежде всего точна, ясна, логична». Это — «протокольная проза». Гуковский говорил о «научности» этой художественной прозы, о том, что она «избегает сравнений, метафор, распространений, как синтаксических, так и тематических». «Ее идеал и предел — нераспространенное простое предложение»¹. Думаю, что слова «логична», «протокольна», «научна» следует понимать только в том смысле, что движение мысли, чувства, жизнь образа даны чрезвычайно отчетливо, одно звено естественно и необходимо вырывается из другого.

В таком же духе понимали характер прозы Пушкина А. С. Орлов, тонкий знаток стиля этой прозы — А. З. Лежнев, и Б. С. Мейлах говорит о «ясности и простоте» «Повестей Белкина»².

Но сказывается и другое, замысловатое понимание, которое доводит до крайних пределов Н. Я. Берковский: «...стиль Пушкина», — пишет он, — «передвигающий смысловой вес с отдельной индивидуальности как таковой на историю народа и народ в истории». Почему *стиль*? Почему тема «Станционного зрителя» — «освобождение народной личности»? Видимо, потому, что «Дуню к ее побегу из дому когда-то (!) побуждал долг (?) перед самой собой, и этот долг был шире, чем казалось, — он включал демократическое прошлое, а не исключал его». «Повесть Пушкина идет по фону притчи, не теряясь в нем...»³ Н. Я. Берковский говорит иногда о естествен-

¹ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, стр. 335—336.

² Б. Мейлах. А. С. Пушкин. М.—Л., Изд-во Академии наук СССР, 1949, стр. 119.

³ Н. Я. Берковский. Статьи о литературе. М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 338—340.

ности, о простоте: «Гробовщик» — новелла притаившейся и тайно активной простоты жизни. Это так, вопреки новейшим способам интерпретировать Пушкина, убивающим эту простоту»¹. Где же эти новейшие способы? Берковский их не называет. Но я назову. Когда говорят об авторе «Повестей Белкина» в его отношении к персонажам этих повестей: «Он ценит их инициативу и скептически к их методу...»², когда общая тенденция этих повестей определяется словами: «Русская жизнь должна впервые тронуться именно так — через индивидуальные попытки...»³, когда кто-либо утверждает, что Сильвио «единственный, в чьем поведении содержится урок...»⁴, когда оказывается, что «сквозь слова рассказчика нам улыбается сам Пушкин»⁵, во всех этих случаях попытки убить простоту пушкинского повествовательного стиля совершенно очевидны.

Во избежание недоразумения оговорюсь. В статье Н. Я. Берковского «О «Повестях Белкина»» немало ценного. В дальнейшем я присоединяюсь к сказанному в другом месте. Но тенденция усложнения в этой статье губит дело серьезного и талантливого исследователя.

Едва ли не основным недостатком этой статьи является попытка говорить о стиле, вовсе обходя *первозлемент* литературного стиля — язык.

Изучение стиля не может не начинаться с анализа поэтического строя и хода мысли, как она воплощается в характерных лексических, синтаксических, образно-словесных фактах, в их цельной системе. В мелодике, в ритме не только стихов, но и прозы.

¹ Н. Я. Берковский. Статьи о литературе, стр. 323.

² Там же, стр. 256.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 271.

⁵ Там же, стр. 274.

Пушкин создает новый, прозаический ритм. По упругости, отчетливости, по концентрации это почти стихотворный ритм, по совершенной вольности и, следовательно, разнообразию это — настоящая проза. Ритм прозы зависит от степени ударности каждого слова, от силы ударности ключевых слов, от интонационного соотношения слов в предложении, предложений в абзаце. От особенностей синтаксического строя.

Как определить не зависящую от читателя силу ударности отдельного слова?

«Жизнь армейского офицера известна». «Нечаянный случай всех нас изумил». «Мы смутились». «Мы не сомневались в последствиях и полагали нового товарища уже убитым». Характерна, в духе французского языка, ударность последнего слова, но ударность — сдержанная, относительно мягкая: слово «известна» произнесено пренебрежительно; «изумил» — только настораживает для восприятия дальнейшего; «смутились» — зыбкое, рассеянное слово. И сильное слово «убитым», наиболее ударное, все же приглушено словами «считали уже», они явно не дают ему прозвучать во всю силу. Ударность последнего слова фразы это грань, которая ее замыкает. Даже самые краткие предложения высечены этою гранью.

Г. А. Гуковский был прав, говоря, что нераспространенное простое предложение — стилистическая основа завершенной прозы Пушкина, и все же более сложные синтаксические образования играют тоже немалую роль. Очень характерны, еще со времени юношеской «Наденьки», такого рода закономерные наслоения сочиненных предложений: «Мы сели *за стол*; хозяин был чрезвычайно *в духе*, и скоро веселость его сделалась *общей*; пробки хлопали *поминутно*, стаканы пенились и шипели *беспре- станно*, и мы со всевозможным *усердием* желали *отъезжающему* доброго пути и всякого *блага*». Четко выделя-

ются синтагмы, каждая завершается мягкоударным, отчеканивающим словом. Ровная уравнишенность в сложносочиненных предложениях. И в этом случае ритм абзаца требует лаконичного завершения: «Мне нужно с вами поговорить», — сказал он тихо. Я остался».

Сложноподчиненное предложение вносит осложнение ритма и обозначает вторжение в сюжет чего-то нарушающего мерное и упругое движение рассказа: «Офицер, разгоряченный вином, игрою и смехом товарищей, /почел себя жестоко обиженным и,/ в бешенстве схватив со стола медный шандал, /пустил его в Сильвио,/ который едва успел отклониться от удара».

Происшествия уже не плывут одно за другим, а теснят друг друга. Но сохраняется единство стиля благодаря совершенному внутреннему равновесию: в художественном смысле этот текст распадается на двойное обрамление, двойную основу и сердцевину. Если обрамление обозначить буквою — а, основу — б, а сердцевину — в, то все предложение может быть выражено формулой а б в б а, в которой ясно обнаруживается симметрия, характерная для ритма пушкинской прозы. При этом количество ударных слогов распределяется равномерно, несколько убывая во второй части: а — 6 ударных слогов, б — 4, в — 5, б¹ — 3, а¹ — 5. Та композиционная симметрия, о которой говорит Д. Д. Благой¹, гнездится уже в поэтическом строе речи.

Когда повествование из уст подполковника И. Л. П. переходит в уста Сильвио, ритм и слог остаются теми же. И яснее прежнего обнаруживается, что отчетливость этого ритма имеет совершенно определенное назначение. Ритм этот действительно служит такой ясности мысли,

¹ Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., «Советский писатель», 1955, стр. 228 и др.

когда она вся выходит наружу. С первых слов Сильвио поражает обилие двоеточий: они означают строгое взаимодействие мыслей, которые выходят одна из другой¹. Вот седьмое из этих двоеточий: эпиграммы графа «не в пример были веселее: он шутил, а я злобствовал». Поставьте вместо двоеточия *потому что*... и впрямь что-то вроде научного склада речи. А ведь это рассказ мрачного и страстного Сильвио, пересказанный добрым подполковником И. Л. П., вошедший в повествование Белкина, простодушного провинциала.

В письме «приятеля покойного родителя Ивана Петровича» и в «Истории села Горюхина» — живые голоса провинциальных грамотеев того времени. Там даже гнездится и гоголевская «логика»: «...моя деревенька где-то упомянута. Сие произошло не от злого какого-либо намерения, но единственно от недостатка воображения». Ивана Петровича пленяет письмовник Курганова, и автор его кажется таинственным и великим: «Мрак неизвестности окружал его как некоего древнего полубога; иногда я даже сомневался в истине его существования. Имя его казалось мне вымышленным и предание о нем пустою мифою, ожидавшею изыскания нового Нибура... наконец решил, что должен он был походить на земского заседателя Корючкина, маленького старичка с красным носом и сверкающими глазами». Тут и ритм совсем иной — рыхлый, обычный в бытовых повествованиях Бегичева или Нарезного.

Самсон Вырин тоже начинает рассказывать по-своему, но автор перехватывает у него сотканную им нить.

Потому что отточенно действенный и гармонически уравновешенный строй повествования в «Повестях Бел-

¹ В пяти случаях двоеточие и в рукописи. В двух случаях они добавлены редакцией издания Академии наук.

кина» совершенно иного рода, чем речь этих трех провинциальных грамотеев, и не Иваном Петровичем написаны повести. Вот в этом пункте совершенно прав Н. Я. Берковский. Действительно, «Пушкин ведет свои повести свободно, от себя, вовсе не гримируясь ни под Белкина, ни под других повествователей, упомянутых им»¹. Очень верно и точно обозначена и роль Белкина: «в качестве автора» Пушкин «принял в себя Ивана Петровича Белкина и белкинскую его стихию...»² Сочетание белкинской простоты, нутряного знания русской жизни с высокой культурой и гением великого поэта создает стиль не только «Повестей Белкина», но и «Капитанской дочки».

Белкин особенно полюбился истинному автору потому, что у них немало и общего: ясность души, отчетливость слова, отсюда и световой характер письма. Простое и ясное нравственное чувство сродни слогу и образу мысли «Повестей Белкина». Это уже не о стиле, но это прямо вытекает из стиля. Поэтому становится так не по себе, когда догадки, добавки, толкование замутняют чистоту линий: «Дуня хочет вырваться в большую жизнь... Ее поступок, ее бегство — необходимость, долг перед самой собой»³. Откуда это взялось? Ведь ничего этого нет. «Дуня стояла в недоумении... «Чего ж ты боишься? — сказал ей отец, — ведь его высокоблагородие не волк и тебя не съест: прокатись-ка до церкви». Дуня села в кибитку подле гусара, слуга вскочил на облучок, ямщик свистнул, и лошади поскакали».

Она почти не виновата. Сам же Вырин... Ее подхватило. Виновата в чуть-чуть-чуть только степени. Но это

¹ Н. Я. Берковский. Статьи о литературе, стр. 352.

² Там же, стр. 353.

³ Там же, стр. 330.

то самое чуть-чуть, которое, как говорил Достоевский, в пирамиду египетскую вырастает. Хорошо или дурно поступила Дуня? Хорошо или дурно, если кто-либо, если ваш брат, если ваш отец умирает от горя, причиненного вами?

Благополучие внешнее не заслоняет у Дуни внутренней боли. И на могиле отца, это ясно всякому, плачет она о любимом и погубленном ею отце, а совсем не «о лживости, о жестокости и невеличии (!) этой (?) мнимо большой жизни»¹. И лежит она на этой могиле *долго*, не потому, что это *народно* или *демократично*, а потому, что ее раздавили в эту минуту раскаяние и горе.

В споре между Пушкиным и Берковским, может быть, прав был все-таки Пушкин: «Повести Белкина» написаны «просто, коротко, ясно».

Однако, наряду с этим, в прозе Пушкина кристаллизовался и другой стиль, имеющий с первым немало общего, но отличающийся не деталями, а своей сущностью. В действенно-повествовательное изложение вторгаются замедленно-аналитические абзацы. В завершенных повестях они чаще всего тут же и устраняются, как нарушающие принцип: сжато, действенно, ясно. Им не место в «Повестях Белкина», в «Дубровском», в «Капитанской дочке».

А «Пиковая дама»? При всей грандиозности идеи, значительности образа, стиль этой повести — крайнее выражение уже характеризованного стиля («Но шампанское явилось, разговор оживился, и все приняли в нем участие»). Непринужденный лаконизм «Повестей Белкина» приобретает характер сжатости чрезвычайной, логической целеустремленности, скрепляющей весь текст.

¹ Н. Я. Берковский. Статьи о литературе, стр. 338.

«Две неподвижные идеи не могут вместе существовать...» Сильвио, Вырин — Германн. Слово для того выставлено этот тезис, чтобы Лев Толстой его опровергал, а Достоевский раскрывал во всей его силе.

Все же в начале пятой главы проглядывает и нечто иное: «Не чувствуя раскаяния, он не мог однако совершенно заглушить голос совести, твердившей ему: ты убийца старухи». Существуют же здесь разом, вместе взятые, две несовместимые, но совмещенные идеи. И осложненность синтаксического строя и деепричастие, обозначающее одновременность друг в друга проникающих явлений, это легкое вторжение *второго* стиля.

Эти два стиля разделяют не временные, а жанровые границы. То, что было задумано как роман, что было связано с живучей, настоящей мечтой — роман написать, то именно и формировалось в этом *втором* стиле. Во втором стиле действенность, лаконизм, даже простота идут на убыль. Строй речи усложняется. Одно душевное состояние расчленяется, один характер оказывается скоплением многих характеров. Иная природа поэтической речи. Иная природа образа.

«Он не знал, на что решиться: притвориться ничего не замечающим казалось ему глупым; смеяться над несчастьем столь обыкновенным — презрительным; сердиться не на шутку — слишком шумным; жаловаться с видом глубоко оскорбленного чувства — слишком смешным». Правда, и колебания Маши Троекуровой перед свиданием с Дефоржем представлены отчасти в том же духе. Но — количество переходит в качество. Там это шутливо изображенное минутное колебание. А здесь — сомнение, реальное в своей раздробленности, сомнение, расщепляющее сознание, парализующее действие, совершенно неведомое Сильвио и Германну, Гриневу и Дубровскому.

В каждую данную минуту герои законченных повестей сосредоточены на чем-то. Но Валериан едва-едва слушает то, что говорит ему Зинаида: «Он натягивал давно надетую перчатку и нетерпеливо поглядывал на улицу». Физически он еще здесь, но душевно — уже на улице и дальше, еще где-то. Совершенно новые виды беспредметного и неустанного движения: «она рассеянно глядела во все стороны; лицо ее, изменчивое как облако...» И за этим — растерянные метания Вольской.

В отрывке, так энергично начатом: «Участь моя решена, я женюсь...», — самым медленным темпом дается описание повседневных ничтожных впечатлений. В одном сложном предложении три условных, одно придаточное предложение места, одно противительное. Это предложение захватывает и объединяет множество мелочей. «...привожу в порядок мой туалетный столик, одеваю небрежно, если еду в гости, со всевозможной старательностью, если обедаю в ресторации, где читаю... смотрю, как рюмка стынет от холода...» Каждая деталь содержательна, но сила ее совсем иная, чем в законченных повестях. Там деталь имеет конкретный смысл, метко бьющий в свою цель. Здесь значение имеют не сами по себе детали, а общий тон повествования: ироническое изображение по-своему изысканного и уныло-мелочного быта, которым жених дорожит, в котором он видит мнимую независимость и мнимую свободу. И анализ душевной жизни не захватывает цельные и ясные чувства, а проникает в скользящие друг за другом атомы состояний, ощущений, влечений. В этом безразличном движении все уравнивается: «если ж Вальтер Скотт и Купер ничего не написали, а в газетах нет какого-нибудь уголовного процесса, то требую бутылки шампанского...»

Что же сохраняется во втором стиле от первого и что

меняется? Лаконизм, конечно, убывает, и все-таки он уцелел. И в отрывках незавершенных произведений Пушкин лаконичнее Гоголя, Гончарова и Герцена. Ритм изменяется вместе с синтаксическим строем, нет уже отчетливости и строгой симметрии, а все-таки сохраняется гармоническое точное изящество и равновесие более разветвленных предложений. Иным становится рассмотрение человеческой личности, и потому персонажи становятся совсем иными. Появляются Зинаида Вольская, Минский, Пелымов, Лиза, да и Владимир из «Романа в письмах».

Раздвоенные, действующие себе самим наперекор, мнительные натуры: в них назревают катарсисы и взрывы, они полны неожиданностей. Это совершенно иное строение образа, чем Вырин, Дуня, Сильвио, Дубровский, Троекуров, Гринев, Пугачев, Лиза из «Пиковой дамы» и даже Германн.

Таков, в общих чертах, тезис о двух стилях пушкинской прозы.

Третий и последний вопрос, который хочется обсудить: какова роль этих мыслей, постоянно занимавших Пушкина в последние семь-восемь лет его жизни? Какой смысл имеет в истории литературы его мечта о романе? Что значат оставленные им отрывки?

Не только гении, более обыкновенные писатели в незавершенных, или в несовершенных, или просто не вполне развернувшихся произведениях постоянно забегают вперед. В повести о Фроле Скобееве — комедии Островского, из Саввы Грудцына выглядывают герои «Братьев Карамазовых», в диких романах Федора Эмина взаимоотношения героини и героя странным образом предвосхищают ситуации произведений Тургенева. В «Рыцаре нашего времени» Карамзина — зародыш того романа, кото-

рый в истории ребенка увидит формирование личности взрослого человека. В «Евгений», романе Измайлова — не слагается ли Салтыков-Щедрин?

Предвосхищение гоголевского творчества в украинском фольклоре, в украинской и русской литературе — хорошо известно.

Во многих случаях никакого прямого влияния произведения более раннего не было и не могло быть. Что же было? Было то, что в реальной социальной действительности накапливались определенные противоречия, противоборства, человеческие типы и проблемы, ждущие своего решения. Из десятилетия в десятилетие они формировались и зрели, прорываясь с разной степенью интенсивности в высшие сферы социального сознания, в литературу. Бывают периоды, когда та или другая тема, скажем тема Саввы Грудцына, отстраняется, некоторым образом уходит в подполье народного сознания. Но она живет, она потом, в силу тех или других обстоятельств, опять набирает силы, несравнимо с прежнею ее силой. Писатель живет думами своего народа и придает им всему миру зримые вид и форму.

Незавершенные черновики Пушкина — такое забежание вперед, предвосхищение поэтической методологии русского социально-психологического романа. В образах Зинаиды Вольской, Лизы, Пельмова — расщепленные мятежные характеры болезненно мнительных, «духовной жаждою томимых» персонажей Достоевского. В замедленном острокритическом анализе душевной жизни, в планах многообъемлющего романа («Пельмов»), в судьбе другой Зинаиды — и метод, и образы, и темы автора «Войны и мира» и «Анны Карениной». «Роман на Кавказских водах» был впервые опубликован только в 1881 году. Конечно, ни Лермонтов, ни Лев Толстой (ранее этого

времени) отрывка этого не читали. Но первый осуществил по-своему его основную тему, а к стилю второго так близко подходит изображение взаимоотношений барыни и ее приказчика, что позднейшим читателям могло показаться: эту сцену Пушкин... списал у Толстого.

Отрывки произведений, которые так и не были закончены, предвосхищали довольно полно главное событие мировой литературы XIX века — русский роман.