

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА

*Поэтическая
фразеология*
ПУШКИНА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва 1969

В книге исследуется поэтическая фразеология (перифразы, метафорические сочетания, поэтические символы и т. д.) Пушкина на фоне общих процессов развития литературного языка и поэтической речи начала XIX в. Исследование этих процессов дается в связи с эволюцией пушкинского стиля. Книга является дополнением к «Словарю языка Пушкина».

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР

В. Д. ЛЕВИН

ОТ РЕДАКТОРА

Эволюция поэтической речи входит в число наиболее сложных проблем исторической стилистики литературного языка. Особый интерес в этом отношении представляет анализ исторических судеб того «поэтического языка», который складывается на определенных этапах развития литературы и литературного языка и который представляет собой разветвленную и вполне нормализованную систему языковых средств — лексических, фразеологических, синтаксических, являющихся в этом языке некоторым «общим достоянием», отличающим его от так называемого общелитературного, обиходного языка. Среди этих общеязыковых средств поэтического языка фразеология в различных ее проявлениях — поэтические перифразы, описательно-метафорические сочетания, символика словесных сцеплений и под. занимает едва ли не первое место как по устойчивости и употребительности, так и по своей эстетической значимости.

Настоящее исследование посвящено анализу поэтической фразеологии Пушкина и — шире — пушкинской поры. Авторы ставят своей целью представить тот фразеологический фонд, который получила пушкинская эпоха от предшествующей традиции, и рассмотреть пути преодоления и трансформации этого материала в поэзии Пушкина и его современников. Авторы стремятся представить Пушкина как поэта, который и в этом отношении стоит на грани двух эпох в развитии литературного языка и художественной речи, показать, с одной стороны, зависимость Пушкина от традиции и, с другой стороны, раскрыть те принципы и приемы употребления традиционной поэтической фразеологии, которые вместе с другими явлениями поэтической речи Пушкина отражали широкий процесс развития языка поэзии — от «общего» поэтического языка к расцвету индивидуальных поэтических стилей.

В книге представлен исчерпывающим образом соответствующий материал стихотворных произведений Пушкина, а также широко привлечен материал произведений поэтов, его предшественников и современников.

Книга состоит из двух частей, объединенных единством темы, задач, принципов классификации и анализа материала. В первой части, написанной А. Д. Григорьевой — «Поэтическая фразеология Пушкина», преимущественным объектом наблюдения являются фразеологические сочетания именного типа (эквиваленты соответствующих имен), хотя исследование ими и не ограничивается; во второй части, подготовленной Н. Н. Ивановой — «Традиционная поэтическая фразеология Пушкина (глагольная перифраза)», сделан в сторону анализа поэтической лексики и фразеологии, обозначающей различные действия и состояния.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ФРАЗЕОЛОГИЯ ПУШКИНА

I

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ О ПОЭТИЧЕСКОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ ПРЕДПУШКИНСКОГО ВРЕМЕНИ

1. Говоря о языке как материале пушкинского творчества, нельзя обойти вопроса об отношении поэта к традиционной поэтической фразеологии — одному из образующих элементов «поэтического» стиля речи последнего десятилетия XVIII и первых двух десятилетий XIX в.¹ Б. В. Томашевский, указывая на это время как такое, на основе традиций и норм которого складывался поэтический язык раннего Пушкина, пишет: «Для определения новых элементов в творчестве Пушкина по сравнению с поэтами предшествующих времен нет нужды углубляться далеко в прошлое. Чем дальше мы удаляемся в прошлое, тем более различие между поэзией Пушкина и его предшественниками растворяется в общем различии культурного сознания разных эпох»². «Особенности литературного воспитания, выбор традиций и авторитетов — все это составляет ту сумму первоначальных навыков, тот

¹ Указанное время, как известно, шло под знаменем карамзинских преобразований в литературном языке, преобразований прогрессивных. «Карамзин говорил, — пишет В. Д. Левин, — что он старается писать „чище и живее“. П. И. Макаров, определяя заслуги Карамзина, сказал, что он „очистил и украсил“ язык. Это сказано очень точно: не только очистил, т. е. стремился освободить от „славянщины“, от архаики, от приказного слога и примет „педагства“, от простонародности, но и украсил; бесспорно, что этой украшенностью, поэтичностью „карамзинский“ слог обязан — если говорить собственно о языке, а не о художественных приемах — прежде всего лексическим и фразеологическим средствам» (В. Д. Левин. Очерк стилистики русского литературного языка. М., 1964, стр. 151).

² Б. Томашевский. Поэтическое наследие Пушкина (Лирика и поэмы). «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М.—Л., 1941, стр. 263.

основной строй эстетического сознания писателя, на который наслаивается все его дальнейшее развитие», — говорит Л. Гинзбург³.

Поэтическая фразеология и ее место в поэтическом стиле речи рассматриваемого времени — результат полувекового развития литературного языка на ломоносовских основах в его специфических для поэзии формах, определенных и закрепленных узаконенной традицией системной подражаний⁴. «Теория доминирующей традиционности, распространяемая на литературу в целом (даже на роман XIX века), является прувеличенной и спорной, — пишет Л. Гинзбург. — Но она, без сомнения, важна для многовековой истории стихотворного языка, особенно языка лирики»⁵.

Так как понятие «поэтическая фразеология» очень широко, а описание ее как составной части поэтического языка в любом его синхронном срезе потребовало бы учета слишком многих составляемых, мы ограничимся в качестве объекта наблюдения лишь мельчайшими фразеологическими единицами, соотносительными слову (имени и глаголу) и выступающими в форме перифрастических или описательно-метафорических сочетаний. Удельный вес этих фразеологических единиц в создании «стиля» эпохи — перифрастического стиля — очень высок⁶.

Следует отметить, что рассматриваемые поэтические фразеологизмы, в отличие от некоторых общеязыковых, становясь речевыми синонимами прямого лексического наименования, редко были ему семантически эквивалентны. Степень «фразеологизации» поэтического фразеологизма не была стабильной: она определялась конкретными условиями текстового окружения. Одно и то же сочетание в зависимости от этого последнего могло восприниматься то как поэтический заменитель слова, как спаянное целое, привычно употребляемое для наименования определенной реалии, то как сочетание полнозначных лексем, устойчивое сцепление слов.

³ Л. Гинзбург. Предисловие к кн.: П. А. Вяземский. Старая записная книжка. Л., 1929.

⁴ Л. Гинзбург. О лирике. М.—Л., 1964, стр. 9.

⁵ Г. А. Гуковский пишет: «Подражание становится принципом творчества... Заимствовать у другого поэта все то, что ему удалось сделать по данному заданию данного жанра, прибавить новые достижения к чужим, — значит оказать услугу искусству, пополнить сделанное поэтом-образцом, а вовсе не быть отголоском чужой индивидуальности, как думали впоследствии». (Гр. Гуковский. О русском классицизме. «Поэтика», в. V, Л., 1929, стр. 22).

⁶ Гр. Ф. де Ла-Барт в книге «Разыскания в области романтической поэтики и стиля» (т. I, Киев, 1908, стр. 371) пишет: «...у Вольтера и других французских поэтов XVIII в. перифраза — излюбленный прием... У представителей „описательной школы“ этот прием стал настоящей манерой. Шатобриан... возводит перифразу в литературный принцип. Едва ли в этом приеме следует, подобно Брютеньеру, видеть оригинальничанье, стремление облекать много раз сказанное в новую форму. Перифразы, по нашему мнению, лишь одно из частных проявлений классического понимания возвышенного и поэтического в искусстве».

Кроме номинативной функции, поэтические фразеологизмы несли ярко выраженную стилистическую и экспрессивную нагрузку. Если стилистическая характеристика данной фразеологии как фразеологии поэтической остается неизменной, независимо от восприятия образующих эту фразеологию частей, то ее экспрессия определяется именно характером подобного восприятия, степенью яркости лежащего в основе фразеологизма образа⁷.

Сам по себе образ и сопровождающая его экспрессия были закреплены за определенным рядом обозначаемых при посредстве данного образа явлений, создавая основу фразеологической модели, «нервный узел»⁸, около которого группировались поэтические сочетания.

Предпушкинский период — время наиболее активного обращения к поэтической фразеологии, как традиционной, классической, утвержденной старшим поколением поэтов, так и вновь возникающей в качестве новообразований поэтов «новой» школы⁹. Для характеристики фразеологического богатства, на котором воспитывались вкусы Пушкина, необходимо более или менее системное описание наиболее традиционных моделей подобных сочетаний и тех их индивидуальных выражений, которые отразили новое отношение к языковой традиции.

2. Говоря о поэтической фразеологии, следует иметь в виду три взаимосвязанных явления: 1) ее образную основу («нервный узел» фразеологизма), 2) ее лексическое выражение и 3) круг обозначаемых при посредстве данного образа реалий.

Определенный набор образов на грани XVIII—XIX вв. был универсальной основой образования поэтических сочетаний пер-

⁷ Жанровые и тематические ограничения, предписывающие общий подбор языкового материала в XVIII в., определили часто и выбор образной основы фразеологических сочетаний. Образ и экспрессия, с ним связанная, в это время были часто традиционно предопределены. Поэты конца XVIII в. не были лишены стремления к самобытности поэтического выражения, но их находки в этой области, в силу еще действующего взгляда на законность усвоения удачного оборота, быстро заштамповывались.

⁸ А. Н. Веселовский говорит, правда, в несколько другой связи: «Поэтические формулы — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов» (А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 376).

⁹ «Принятый Пушкиным стиль карамзинской школы характеризовался, с одной стороны, господством условных перифраз и отвлеченных описательно-метафорических выражений, — с другой стороны, устойчивостью признанных фразеологических типов и их смысловой ограниченностью. Формы фразеологических связей слова здесь предопределены. Нити метафор тянутся и пересекаются по заданным направлениям. Это сводится в конечном счете к тому, что конкретные предметные значения отдельных слов в этом стиле полустерты, что семантическим единством здесь выступает чаще всего идиома или фраза и что, следовательно, здесь значений гораздо меньше, чем слов, и значения оказываются условно прикрепленными к искусственным, „цветным“, по большей части переводным фразам, заменяющим самые простые бытовые обозначения» (В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1944, стр. 132).

фрастического и описательно-метафорического типа. Языковая практика этого времени позволяет наметить ряды образов — основ фразеологических моделей, получающих в зависимости от характера их «вещности» и экспрессии большую или меньшую практическую реализацию (частота обращения к различным моделям как структурным основам фразеологизма была различной)¹⁰.

Образ как основа фразеологизма не является принципиальной принадлежностью той или иной эпохи, но фактически наличие избираемых предметов уподобления отражает характер восприятия мира во всей его (этого восприятия) исторической обусловленности. Поэты и писатели одного времени и разных временных периодов могут привлекать один и тот же образ (например, образ света, тьмы, огня, яда, волны и т. п.), по-разному ориентируясь на различные свойства реалии, лежащей в его (образа) основе. Поэтому анализ образной системы как основы поэтического фразеологизма важен для характеристики любой эпохи¹¹.

¹⁰ Приводим наиболее популярные ряды образов, к которым обращались для образования перифраз и описательно-метафорических сочетаний на грани двух веков, в их конкретном лексическом выражении (в скобках): 1) сосуд (*чаша, фиал, бокал, кубок*); 2) яд (*яд, желчь, отравя, отравя*); 3) целебные вещества (*бальзам, елей, нектар, амврозия, мед*); 4) светильник (*светильник, свечот, пламенный, факел, лампада*); 5 свет (*свет, луч*); 6 светило (*солнце, луна, звезда, светило*); 7) огонь (*огонь, пламень, жар, пыл, по-жар, искра*); 8) мрак (*мрак, тьма, ночь, гень, сумрак, мгла, туман*); 9) дым (*дым, фимиам*); 10) змея (*змей, змея, змий, ехидна, червь*); 11) рог (*рог*); 12) покров (*покров, сень, риза, завеса, покрывало* и др.); 13) цепь (*узы, цепи, оковы, вериги, железа, ярмо*); 14) поле (*поле, степь, долина, равнина, пустыня, луг, юдоль*); 15) пучина (*пучина, бездна, тлядь, море, океан*); 16) струя (*ток, поток, стремнина, влага, волна, вода, зыбь* и др.); 17) путь (*путь, стезя, дорога, тропа, тропинка*); 18) глубина (*глубь, глубина, недра, лоно, бездна, пропасть, пучина*); 19) врата (*врата, дверь, праг*); 20) жилище (*жилище, чертог, храм, святилище, приют, пристань, обитель, новоселье* и др.); 21) оружие (*меч, стрела, щит, броня, шлем, жало, нож, коса, серп* и т. п.); 22) ладья (*челн, ладья*); 23) венец, венок; 24) мать, отец, родитель, родительница; 25) сын, дочь, дочь, дитя, питомец, чадо, исчадие; 26) друг, наперсник, любимец, любовник, баловень и др. В качестве образных основ сочетаний привлекаются кроме названных следующие: *цвет, крин, лавр, древо, роза, лилея, мак, герн, плева, плод, грозд, лоза, злак; тварь, зверь; лев, тигр, крокодил, агнец, конь* и др.; *птица, орел, лебедь, соловей, пава, ворона, коршун; скрижаль, печать, книга, уста; вихрь, ветр, гроза, буря, гром, перун, молния; злод, мраз, ненастье, непогода* и др.

¹¹ Один и тот же образ может быть технически по-разному введен в текст. Так, например, образ потока в применении к жизни может найти свое воплощение в следующих языковых формах: *жизнь как поток* (сравнение), *поток жизни* (описательно-метафорическое сочетание), *поток бурный, тревоженный* (перифраза), серией эпитетов — *бурная, стремительная, текущая жизнь* и т. п., не говоря о развернутых символических картинах, широких перифрастических описаниях. Представляется важным для характеристики функционирования художественного образа в принятом нами плане учитывать и формы обращения к нему, небезразличные для поэтического языка разных эпох.

Выбор образной основы фразеологических сочетаний во второй половине XVIII в. регламентировался двумя источниками: отечественной риторической литературой (истоками уходящей в церковную книжность) и литературой французского классицизма XVII, затем XVIII в. Образ мог быть общим для обоих источников; пути заимствования определяли лишь сферу его применения: своя традиция обычно связывала образ с обозначением этических и моральных (в плане религиозных предписаний) проблем, чужая — с явлениями светской жизни, что определяло более широкий круг его применения. Но образ мог быть специфичным и для одного из этих источников¹².

Если естественным путем появления поэтического фразеологизма представляется путь от яркого образа к «затуханию» этого образа как следствию частоты обращения к нему в одних и тех же условиях, то для поэтической фразеологии XVIII в. в период формирования поэтического языка эта эволюция представляется «перевернутой»: от воспроизведения поэтического штампа в традиционных условиях употребления, через превращение его в фразеологическую модель — результат размножения и закрепления образного трафарета, — к оживлению стертшегося образа, к разложению штампа в начале XIX в., т. е. к «освобождению» образа¹³.

Подобная «перевернутая» история поэтических фразеологизмов — следствие специфических условий развития нашей поэзии XVIII в.

Образ как структурная единица поэтических сочетаний усваивался со всей совокупностью традиционно закрепленных за ним представлений, отражающих рационализм и схематизм средневековой, а затем классической поэтики. Последнее обстоятельство

¹² В связи с вопросом о жизни образов как структурных основ поэтического текста следует привести следующие строки из книги А. Н. Веселовского «Историческая поэтика»: «Говоря о поэтическом стиле, Уланд подчеркнул явление обобщения, но, по-моему, недостаточно остановился на суггестивности формул, именно как формул. В течение долгого и разнообразного развития поэтического дела, говорит он, постепенно образовалось значительное количество образов и оборотов, всегда готовых к услугам всякого вновь объявившегося певца, но вследствие постоянного употребления к этим образам и оборотам так пригляделись, что авторы и читатели едва ли соединяют с ними какое-либо другое значение, кроме настоящего и основного. По типу этих привычных выражений стали слагать и новые на тот же лад, в значении которых столь же мало дают себе отчета» (стр. 375).

¹³ Вопрос о степени яркости образной основы фразеологического сочетания при его калькировании — вводе из чужой поэтической речи в свою — никем не исследован. Нам представляется, что заимствование целых сочетаний определяло в XVIII в. и заимствование условий их текстового окружения. Сочетания переносились во всей своей, сложившейся в другом языке, механистичности. Это не исключает, конечно, некоторого оживления застывшего в языке-источнике образа при его вовлечении в поэтическую систему другого языка.

определяло и функционирование некоторых образов в качестве символов ряда явлений. Сравнительно узкий круг применения образов, бытующих в ранней поэтической практике, вызвал такую тесную спаянность образа с уподобляемым ему предметом (явлением), что уточняющая функция наименования этого последнего (в качестве определяющего члена сочетания) делалась лишней (ср. сочетания *огонь любви, любовный, пожар войны, яд злости, коварства* и под.). *Огонь* сделался символическим воплощением страсти, чаще любовной; *яд* — злости, коварства, воплощением губительного чувства; *мрак, тьма* — символами невежества, духовного заблуждения; *змея* — символом, воплощением зависти, коварства и т. п.¹⁴

Слово-образ, став символом данного явления, закреплялось за ним как синоним его прямого лексического наименования (ср.: *огонь любви пылает* и *огонь пылает в моей груди, мой огонь меня сжигает*, где *огонь*, поэтический символ пылкой страсти, часто — синоним слова *любовь*).

Символизированный образ отличался схематизмом закрепленного за ним семантического и экспрессивного наполнения. Последнее, в случае обращения к этому образу как основе сочетания, часто превалировало над «вещностью» образа, превращая его в оценочную единицу, своеобразный постоянный эпитет (например, образ огня в сочетании *огонь (пламень) любви* указывал на высокую степень проявления этого чувства — «пламенную любовь»).

Эпитетные, экспрессивно-квалифицирующие свойства опорных образов устойчивых фразеологических моделей не препятствовали обращению к данным моделям при необходимости давать в том же эмоциональном и образном ключе все новые и новые объекты поэтического изображения. Уподоблять яду возможно было не только зависть, коварство, лесть, но и все, что отвечает свойствам, связанным с образом, т. е. оценивается как нечто отравляющее, мертвящее, например сомнение, заблуждение, ненависть, любовь и т. п.

Стушевание «вещности» слова-образа сказывалось на лексическом окружении фразеологического сочетания: отпадала необходимость в подкреплении образной основы специфическим, логически связанным с семантикой слова-образа лексическим окружением (связанные с прямым значением слова глаголы и прилагательные). Впрочем, практически подобная семантическая согласованность окружения сочетания с опорным словом-образом была для XVIII в., а часто и для начала XIX в. результатом механиче-

¹⁴ «На Западе и на Руси сущность средневекового символизма была в основном одинакова; одинаковы же были в огромном большинстве и самые символы, традиционно сохранившиеся в течение веков и питавшие собой художественную образность литературы» (Д. С. Лихачев, Средневековый символизм в стилистических системах древней Руси и пути его преодоления. «Академику В. В. Виноградову к его шестидесятилетию». М., 1956, стр. 166).

ски закрепленного языковой традицией былого восприятия образа (ср., например, сосуществование таких выражений, как *огонь любви горит в груди* и *огонь горит в груди, любовь горит в груди*). Об этом говорит также употребление в поэтической речи ряда слов с закрепленными за ними метафорическими значениями (ср., например, применение таких глаголов, как *гореть, пылать, тлеть*, для выражения содержания: «пылко любить» или просто «любить»).

Ограниченность первоначальных применений образа традиционным кругом явлений и, как следствие этого, устойчивость экспрессивных оценок этих явлений определили устойчивый характер лексических связей вне прямого фразеологического обозначения данного предмета (явления) (ср. *путь жизни* при *жизнь*), что привело к закреплению в поэтическом языке ряда стандартных единиц более крупного порядка — фразеологических эквивалентов глагола (ср. сочетание *кончить путь жизни, сойти в тьму могилы* со значением «умереть», *пылать огнем любви* со значением «любить»); трансформация глагольных перифраз, основанная на выдвигании на первый план в качестве субъекта действия образа-символа, создавала устойчивые перифрастические высказывания (ср. *меня поглотит зев могилы* в значении «я умру»).

Сумма образов, к которым обращались при перифрастическом обозначении одного и того же предмета (явления), могла быть различной, что зависело от актуальности для данной темы данного предмета (или явления). Чем больший интерес как объект воспроизведения эти последние представляли для поэта и чем разнообразней были их функции в повествовании, тем разнообразней была их «образная» характеристика. Так, любовь, страсть любовная могла быть представлена не только как *огонь, пламень, жар любви, любовный*, т. е. в воплощении наиболее популярном, но и как *яд любовный; зараза, язва, рана любовная; бальзам любовный, любви; стрела Амура* и др., отражающем специфические для любовной лирики XVIII в. оценки проявления этого чувства.

3. Эпитетные свойства слов-образов в составе перифрастических и описательно-метафорических сочетаний определили и характер употребления этих сочетаний в тексте. Преобладание в опорном слове-образе сочетания эмоциональности над «вещностью» сделало возможным объединение в одном тексте различных, друг с другом взаимно не связанных образов. Сочетания часто насаивались одно на другое, варьируя выражение одной и той же мысли. Ср., например, у Пушкина в «Элегии» 1816 г.:

*Уж гаснет пламень мой,
Сложу я в холодную могилу,
И смерти сумрак роковой
С мученьями любви покроет жизнь унылу,*

где три перифразы повторяют одно содержание «я умираю» -- «умру».

4. В поэтическом языке XVIII в. в качестве основ фразеологических моделей были представлены слова-образы с традиционно закрепленной сферой их применения, к ним обращались при уподоблении строго определенных явлений¹⁵.

Но поэтическая практика сталкивалась: 1) с новым кругом явлений и 2) с необходимостью по-новому оценить старые явления. Первоначально к новым явлениям при их фразеологическом обозначении подходили со старой образной и экспрессивной меркой (т. е. если образы мрака, тьмы связывались в церковной литературе с невежеством, язычеством, как их закрепленные отрицательные квалификации, то они могли привлекаться при необходимости подобной же квалификации и при обозначении таких явлений, как забвение, одиночество, несчастье, не связанных с утвержденными религиозной моралью оценками. Существующая старая образная фразеологическая модель привлекалась как готовая форма для выражения нового содержания, что, несомненно, колебало четко очерченную экспрессию образа (мрак — нечто резко отрицательное с точки зрения религии и ее морали; яд — отрицательное по своей убийственной силе и т. п.).

Стремление поэтов выйти из границ принятого стандартного выражения перифрастической модели шло первоначально по пути подбора новых и новых синонимов для обозначения опорного слова сочетания¹⁶.

Подыскивая эти слова-синонимы (например, *светило*, *светоч*, *светильник*, *лампада* при обозначении небесных светил), поэты, при сохранении старых условий ввода этих сочетаний в текст, не принимали во внимание тонких семантических различий этих слов. Но слова-образы, введенные как синонимы, вследствие присутствия им в языке семантических, стилистических, экспрессивных свойств, несли в себе зародыш новых образов и эмоций. Так, например, образ пути, в применении к жизни реализующийся в XVIII в. в сочетаниях *путь жизни*, *жизненный*, *стега жизни*,

¹⁵ Д. С. Лихачев пишет: «Окончательное освобождение литературы от абстрагирующей богословской мысли смогло совершиться только после победы в литературе светского начала. Эта борьба была более успешной в демократической и прогрессивной литературе, менее успешной — в литературе реакционной. Она имела различные формы и приводила к различным результатам в разные эпохи; отнюдь не одинаково протекала она в отдельных жанрах и даже в пределах одного и того же произведения (в различных его частях — более насыщенных церковной мыслью или более светских)» (Д. С. Лихачев. Указ. соч., стр. 170).

¹⁶ «Точные синонимы в лирике имеют малое применение, т. к. дают обратный эффект — бедности и надоедливости выражения, а потому именно семантическая параллель — неточный синоним — является тем видом синонима, который нужен и обычен в поэзии» (Б. А. Ларин. О разновидностях художественной речи. «Русская речь», I. Пг., 1923, стр. 64).

в XIX в. начинает воплощаться в менее стандартных сочетаниях *дорога, тропа, тропинка жизни*, открывающих доступ в текст миру конкретных представлений.

Новые контекстные условия акцентировали частные, специфические признаки обозначаемых этими словами-образами реалий, что вело к оживлению «вещности» образа и к разрыву со старой образно-фразеологической схемой.

Оживление стершегося опорного образа перифрастической модели могло идти и по пути ввода в состав сочетания нового определяющего члена. (Так, например, если бы вместо привычных определяющих слов сочетания, обозначающего небо, — *свод неба, небесный, звездный, воздушный, синий, лазурный* были бы введены определяющие *зыбкий, хрустальный* и т. п.). В таких случаях новизна определяющего члена разрушала привычную спаянность членов сочетания, вела к концентрации смысла сочетания в словесном образе, перемещая его как метафору в один синонимический ряд с прямым наименованием явления (*свод небесный* — это небо, твердь; *свод зыбкий* — это метафора слова *свод* в применении к «небу»). Впрочем, следует заметить, что существовала определенная зависимость между словом-образом и словом определяющим в составе фразеологического сочетания: чем традиционной был образ, тем разнообразней могли быть определяющие, чем оригинальней образ, тем традиционной определяющие. Это и понятно: лишь подобная взаимозависимость обеспечивала фразеологизму, образная основа которого не была поддержана контекстом, его узнавание, расшифровывание.

Анализ поэтической фразеологии XVIII в. позволяет установить не только ряды наиболее употребительных образных основ перифрастических и описательно-метафорических сочетаний в их конкретном лексическом выражении, но и ряды наиболее часто употреблявшихся вторых, определяющих членов. Совокупность тех и других позволяет наметить практические границы реализации модели. Так, при обозначении неба в качестве опорных слов одной образной модели, представлявшей небо как свод, навес над землей, выступали слова: *свод, кров, навес, покров, сень, завеса*, в качестве определяющих — слова: *неба, небесный, горный, голубой (лазурный), звездный* и, редко, другие; другая образная модель строилась на основе сопоставления неба с обширными ровными пространствами земли, выражая образ в опорных словах: *поле, равнина, долина*, при том же наборе определяющих слов и т. п.

В конце XVIII в. ставится под сомнение необходимость следовать поэтическим предписаниям классицизма, касающимся связи темы — жанра и средств их воплощения. Культивирование средних поэтических жанров, внимание к интимной жизни, определяет новое отношение художника к старому языковому материалу. «В сфере поэтической фразеологии романтическое творчество не отрекалось целиком от литературной традиции. Оно развивалось

иногда в связи со старой системой поэтических перифраз, фразовых метонимий и метафор. Но романтический стиль пользовался прежними фразеологическими клише лишь как фоном, на котором и из которого выступали фразовые неологизмы новой экспрессивной окраски»¹⁷. Действительно, стремление к сохранению своего авторского лица не привело в области образно-фразеологических средств к разрыву с традицией, не затронуло вначале старой образно-экспрессивной основы устойчивых сочетаний. Первоначальные поиски «необщего выражения» шли у поэтов и писателей последнего десятилетия XVIII в. и начала XIX в. по пути лексического подновления старых фразеологических схем или ввода перифраз в перифразы, перефразирования перифраз, что определяло усложнение языкового выражения сочетания. Так, при общепотустическом обозначении неба как *свода неба, небес* (*la voûte des cieux*), перифразы *навес звездный, кров небесный* были инаковыражением описательно-метафорического штампа, связанным с ним близостью образной основы; при обозначении неба как *полей небесных* (*la plaine céleste, les campagnes du ciel*) появлялись *равнины, долины, степи небес, небесные, горные* и т. д.; при сочетании *яд любви, любовный* — вариантными отклонениями выступали *отрава любви, любовная* и т. п.

5. Попытки отойти от старой фразеологической схемы шли по пути усложнения двучленного сочетания дополнительными определениями или уточняющими обстоятельственными словами. Сказанное отнюдь не означает отсутствия подобного образования основных членов фразеологических сочетаний в более ранний период: рядом с сочетаниями типа *огонь любви, яд злости, горит огонь любви* существовали *жгучий, палящий огонь любви, яд сжигающей злости, огонь любви горит в моей груди* и другие подобные. Но круг этих дополнительных определяющих в XVIII в. был сам по себе стандартен и логически связывался с содержанием перифразы или описательно-метафорического сочетания в целом. Так, сочетание типа *жгучий огонь любви* мало чем по существу отличалось от сочетания *огонь жгучей любви*: и в том и в другом случае эпитет относился к содержанию перифразы или описательно-метафорического сочетания.

В конце XVIII, особенно в первые десятилетия XIX в., поэты стремятся ввести в состав устойчивых сочетаний нестандартные оценивающие элементы, с целью сообщения дополнительных признаков или новых экспрессивных оценок. Чем новее в смысле традиции был вводимый признак (определение), тем острее должно было восприниматься основное значение образующих элементов поэтического фразеологизма (определяемого и определяющего слова). Это «расцветивание» речи прилагательными Вяземский считал одним из путей преодоления штампов, определенных в большин-

¹⁷ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 209.

стве своем традициями классицизма¹⁸, а затем и последующими многократными воспроизведениями новых поэтических сочетаний.

Следует сказать, что совмещение новых оценивающих определений со старыми опорными словами-образами перифраз не было явлением, типичным для начала XIX в.¹⁹

Особенно несовместимыми с самой природой замкнутых старых перифрастических или описательно-метафорических сочетаний были прилагательные, подчеркивающие предметную, «вещную» основу слова-образа и тем самым создающие предпосылки иного, двухпланового понимания целого текста. Ср., например, такое традиционное употребление сочетания, как *ток жизни, дней (чьих)*, обозначающего жизнь в тексте: *Скоро пресечется жизни ток; при мне твоей пресекая жизни ток* (Костров, Эльвирь); И что блаженство возвратится *И позлатит ток дней твоих* (Языков, А. И. Кулибину)²⁰ и, с другой стороны, пушкинское: *И дней моих поток*, так долго мутный [*Теперь утих*] [*дремотою минутной*] И отразил небесную лазурь («Я возмужал [среди] печальных бурь»), где символизм описательно-метафорического сочетания отодвинут на второй план в результате непривычных лексических связей слова-образа со словами *мутный, утих, дремотою минутной*²¹.

¹⁸ Различного рода критические статьи и высказывания первых двух десятилетий XIX в. часто касаются именно определений, в которых писатели (Жуковский, Пушкин и др.) нарушали логически ясные отношения между определяемым и определяющим. В Жирмунский в статье «К вопросу об эпитете» говорит, что, если термином «эпитет» называть только «украшающий», встречающийся особенно часто в эпоху классицизма, то все остальные случаи должны быть названы «поэтическими определениями». «Пользуясь этой терминологией.— пишет он,— можно, например, сказать: в XVIII веке охотно употребляют метонимии, перифразы, эпитеты; в XIX веке эпитет выходит из употребления, вытесняемый индивидуальными определениями: с точки зрения господствующих вкусов поэтические определения должны быть „новыми, оригинальными, индивидуальными“». В Жирмунский называет украшающие эпитеты — традиционными поэтическими определениями. Отмечая наличие в практике французского классицизма канонизированных определений, он указывает, что «русская поэзия XVIII в. особенно богата такими стилистическими кальками (ср. *forêt obscure, rochers déserts* и т. п.)» (см.: В. М. Жирмунский и К. В. вопросу об эпитете.— «Памяти П. Н. Сакулина». М., 1931, стр. 79, 81, 82).

¹⁹ Характер эпитетной системы и смена этих систем на протяжении XVIII — начала XIX в. требует специального обстоятельного исследования. В Жирмунский пишет: «Многие из эпитетов такого рода носят интернациональный характер. Более пристальное стилистическое исследование обнаружит их источники в поэзии латинской и французской... и проследит их судьбу в новоевропейских литературах. Русская поэзия XVIII в. особенно богата такими стилистическими кальками, и выяснение источников поэтического фразеологизма, в особенности в области традиционных эпитетов, является насущной задачей поэтики русского классицизма» (указ. соч., стр. 79).

²⁰ Ср. раннее пушкинское: *Где льется дней моих невидимый поток* На лоне счастья и забвенья (Деревня), где традиции еще не разрушены.

²¹ Представляется, что совмещение ряда прилагательных, подкрепляющих «вещность» этих символов, со старыми словами-символами могло способ-

Путем освобождения от старого штампа был введён старой перифразы, чаще описательно-метафорического сочетания, в широкий контекст, способствующий возрождению стершегося образа.

Смена языковых вкусов в конце XVIII — начале XIX в. способствовала включению в активный оборот новых слов лексики, что отражалось и на лексической реализации фразеологической модели. Традиционно выраженная фразеология перифразировалась, приспособлялась к новым стилистическим требованиям.

Конкретное лексическое воплощение фразеологической модели могло сообщать сочетанию возвышенный или сниженный характер. Так, нейтрально-поэтическое сочетание *сын Феба* (поэт) могло быть представлено как *чадо Феба, исчадие Феба, дитя Феба*, но и как *пасынок Феба*. Во всех случаях торжественность, архаичность, сниженность, интимность, шутовство, ироничность, т. е. стилистическая окраска сочетания и дополнительная его экспрессия, определяются выбором опорного слова из возможного для данной модели синонимического ряда опорных слов. Впрочем, «высокость» сочетания могла быть и не связана с формирующей его высокой лексикой. Стилистический тон сочетания мог определяться длительной традицией его применения в специфически высоких по форме и содержанию текстах. Подобные сочетания даже при нейтральном лексическом выражении могли сообщать тексту стилистическую окраску торжественности, являясь часто элементом поэтически более действенным, чем традиционно высокая лексика. Последнее обстоятельство сделало некоторые сочетания, стилистически нейтральные по своему лексическому выражению, фактом, определяющим стилистически приподнятую окраску текста. Ср., например, экспрессию таких сочетаний, как *сыны Феба, жрецы Муз, Парнаса*, обозначающих поэта, *сыны Марса, Беллоны*, обозначающих воинов, ряд сочетаний, связанный со старой церковной книжностью (*чаша зол, страданий, терны бед, свет христианства, ангел тьмы* и др.). Высокая экспрессия могла определяться и сложившимся отношением к обозначаемому фразеологизмом явлению, например уму (*свет ума*), добродетели (*луч добродетели*), невежеству (*мрак невежества*) и т. п., а иногда и рядом других обстоятельств, определяющихся внеязыковыми причинами (ср. высокий характер перифраз *дочь* (чаще *дщерь*) *Петра* (Елизавета Петровна), *внук Екатерины* (Александр I), наименование поэтов, писателей, историче-

ствовать возникновению у этих прилагательных метафорических употреблений, которые могли обогатить слово новыми значениями (ср. указания Ю. Тынянова в связи с анализом основных и вторичных колеблющихся признаков слова в стихе в кн.: «Проблемы стихотворного языка». М., 1965, стр. 133 и сл.). А. Н. Веселовский пишет: «...поэтический образ оживает, если он снова пережит художником, восприимчивый из природы или подновленный силой воображения; подновленный из воспоминания или из готовой пластической формулы» (указ. соч., стр. 375).

ских деятелей через приравнивание их к знаменитым людям древности: *наш Тиртей, Орфей, Гомер, Фемистокл* и т. п. Наличие этой внеязыковой «высокости» определяло возможность включения подобных фразеологических сочетаний в произведения, стилистически высокие по форме или содержанию, но не препятствовало и их употреблению как элементов поэтических в жанрах средних. Впоследствии, с сокращением в составе поэтической речи церковнославянской лексики, роль некоторых из старых фразеологизмов, как элементов поэтически высоких, делается значительнее, особенно на фоне стилистически нейтрального лексического окружения²².

Ощущение стилистической и экспрессивной приподнятости, связанное с некоторыми конкретными реализациями перифрастических моделей, принятыми в поэзии XVIII в., вызвало необходимость приглушения этой приподнятости, торжественности в случае обращения к этим реализациям в поэзии начала XIX в.

Практически это вылилось в стремление к преимущественному отбору стилистически нейтрального синонима опорного слова сочетания (например, активизации слова *дочь* вместо *дщерь*, *сын*, *дитя* вместо *чадо*, *исчадие*, *сыновья* вместо *сыны*, *тропа* вместо *стезя*, *дорога* вместо *путь* и т. п.), а также привело к появлению новых моделей, своей экспрессией в большей мере удовлетворяющих эстетическим вкусам нового литературного направления. Наряду со старой моделью, опорное слово которой обозначало родственные отношения (*сын Феба*, *Муз* = поэт) или высокое служение (*жрец Феба* = поэт), появляются модели, опорное слово которых обозначает дружески-любовные отношения (*друг*, *любимец*, *баловень Феба*, *Муз* = поэт) или различного рода служение, отражающее бытовые отношения (*служитель Феба* = поэт)²³. Возникают сниженные варианты старых «высоких» моделей, рассчитанные на шутливо-ироническое отталкивание от их «торжественности» и воспринимаемые лишь на их фоне (ср., например, *служитель Феба* рядом с *жрец Феба*, *блоститель чести Муз* рядом с *читель Муз* и др. под.).

Реализуясь в средних жанрах, перифрастическая модель наполнялась самой разнообразной бытовой лексикой (ср. *блоститель*, *служитель*, *конюший Феба*, *Муз*, *ездок Пегаса* и др.), которая, контрастируя с сопровождающим его определяющим словом (*Феб*, *Музы*, *Парнас*, *Пегас* и др.), сообщала сочетаниям разговорную легкость, дружескую интимность, шутливость и была одним из путей ввода в поэтические тексты ранее мало активных реалий и слов, их обозначающих.

Установка карамзинистов на эстетически приятную речь²⁴, культивирование непрямого обозначения предметов и явлений при-

²² См. более подробно об этом в разделах IV и V.

²³ Подробнее об этом см. в разделе II.

²⁴ Ю. Тынянов пишет: «То обстоятельство, что карамзинисты сводят стилистический принцип «фигурности», «украшенный» как признак принад-

водила, кроме появления новых моделей перифрастических обозначений, к активизации метонимического принципа наименований. Последний способствовал чрезвычайно широкому распространению синонимического ряда слов, а следовательно, и обозначений опорного образа поэтических сочетаний. Так, например, рядом с такими нейтральными словами, как *вода*, *волна*, появляются в качестве речевых синонимов *лага*, *струи*, *зыбь*, *хребет*, выступающие как опорные члены сочетаний, обозначающих водные массивы (моря, реки, источники и т. п.). Отсюда такие перифразы моря, как *лага морских зыбей*, *хребты Балтийские*, *струи Балтийские*, Невы как *струи Невские*, такие перифразы неба, как *зыби эфира*, *небес, воздушные зыби* (Бобров, Ночь), *лага голубая* (В. Туманск., На память Марии, 1823), основанные уже на метафорическом переносе перифрастических обозначений моря²⁵.

Обращение к метонимическим переносам в отдельных частных случаях определялось стремлением к мелодичности стиха: по-видимому, этим вызвано широкое употребление слова *лага* вместо *вода*, *зыби*, *струи* вместо *токи* и сравнительная ограниченность распространенного в XVIII в. слова *хребты* в значении «волны». Обилие метонимических заменителей в стихе и в фразеологических сочетаниях в частности несомненно уводило от ясного и прямого смысла, свойственного классической поэзии, но создавало определенное настроение, приобщало к особому лирическому состоянию поэта.

Активизация перифрастичности в начале XIX в. привела в условиях развивающегося эпигонства к превращению в штампы и вновь созданных сочетаний. Но штампы более узкого обращения по сравнению с традиционными классическими сочетаниями.

6. Расширение круга применения старых фразеологических моделей приводило к включению в сочетание непривычных для поэтической речевой практики определяющих слов²⁶, что затрудняло понимание перифразы (ср., например, наименование кузнеца — *сыном росы*, *мотылька* — *летающим цветком полей* и т. п.). Это обстоятельство стимулировало усиление ввода подобных перифрастических образований в состав приложения или сказуемого при прямом наименовании обозначаемого перифразой предмета или явления, лишаящего перифразу ее самостоятельных номинативных

лжности к «высокому, посредственному и низкому роду» соединено у них с развитием перифрастического стиля, отличительного признака «эстетической» «приятной» речи» (Ю. Н. Тынянов, Архаисты и Пушкин. «Архаисты и новаторы». Л., 1929, стр. 97).

²⁵ Сказанное не означает отказа карамзинистов от старых перифраз, многие из которых сделались достоянием книжно-риторического стиля речи и привлекались еще в высоких жанрах.

²⁶ Выше указывалось, что узнавание перифраз определялось всем понятным смыслом определяющего слова: *сын Марса*, *любимец Беллоны* — воин, так как *Марс* и *Беллона* — олицетворения войны.

функций (ср. такие перифразы-приложения, как: *корабль, дружка моря и светил; слава, подруга смелого порока; уныние, подруга тесных нужд* и мн. др.)²⁷.

Ввод перифраз в состав приложений повлек за собой два обстоятельства: 1) определил более широкие возможности сопоставлений одного предмета (явления) с другим, — сопоставлений, зависящих исключительно от вкусов автора (ср. в примерах, приведенных выше, перифразы, построенные на нестандартных сопоставлениях одного предмета (кузнечик) и другого (роса), но вложенных (или не вложенных) в трафаретную схему (*сын чего*); 2) определил изменение семантики самого опорного слова перифрастической схемы, теряющего свое метафорическое применение (ср. поэт — *сын Феба*) и превращающегося в указатель определенных отношений (причины, следствия и т. п.)²⁸.

Отмечая общие закономерности, связанные с функционированием поэтической фразеологии в начале XIX в., следует в заключение остановиться еще на одном явлении — изолированности (замкнутости) и комплексности фразеологизма.

Фразеологические сочетания классицизма предоставляли разные возможности «оживления» заключенного в них опорного слова-образа и, следовательно, разной игры на этом образе. В одних — образ был так приглушен длительной традицией, что поэтическая инициатива могла выражаться лишь в перифразировании сочетания путем замены синонимами составных частей перифраз (например, сочетание *сознать, сложить рог кого*), в других — кроме указанной возможности — была возможность «освобождения» образной основы, образования на ее базе целой живописной картины, с сохранением или без сохранения в тексте прямых ориентиров, указывающих на ее второй план.

Опорное слово-образ сочетания могло быть толчком к дополнительным наслоениям, создающим развернутое иносказание (ср. сочетание *степь мирская* — перифраза к «жизнь» и пушкинское: *В степи мирской, печальной и безбрежной Таинственно пробились три ключа*).

Различные трансформации образа могли быть объединены около исходного образа как центра, определяющего семантику и экспрессию окружения. Но иногда сам образ фразеологического соче-

²⁷ «В первой трети XIX в. еще одно обстоятельство оказывало влияние на исключительную употребительность обособленных приложений в стихотворной речи — исключительная распространенность поэтических перифраз с именем существительным в качестве стержневого слова, которые часто оказывались в синтаксической позиции обособленного приложения» (см. «Изменения в области обособленных номинативных групп». — В кн.: «Очерки по исторической грамматике русского литературного языка XIX в. Изменения в системе простого и осложненного предложения». М., 1964, стр. 440.

²⁸ Более подробно об этом см. в разделе II.

тания включался как деталь в состав более сложного образного целого. Так, образ огня, пламени в сочетании *огонь, пламя войны* влек за собой представление о богине — *Беллоне*, изображавшейся обычно с пламенником в руке. Мифологический образ Беллоны с ее атрибутами — бичом (отсюда *бич войны*, кто-н. — *бич врагов*), факелом и пламенем (отсюда *факел брани, пламя брани*), ее сопровождением — Марсом с мечом и щитом (ср. *сыны Марса*), Смертью с косой или серпом, Победой и Славой с трубой и лаврами — в сознании современников был образным фоном любого из сочетаний, включающих слова *пламя, пожар, бич, щит, Беллона, Марс* и т. п. Отдельное звено этой тесно спаянной образной цепи вызывало в представлении (осознанно или подсознательно) всю цепь, определяя подбор лексического окружения перифрастических или описательно-метафорических сочетаний.

В зависимости от контекста слово *крыло* могло быть нитью, ведущей к отсутствующему в тексте образу Амура, Зефира, Борея, Времени, Смерти; слова *лира, арфа, свирель* вызывали представление о музах и их классическом окружении. Этим фактом связи того, что представлено в тексте, с тем, что в нем непосредственно не представлено, но ощущение чего воспитано традицией, определяется различное понимание одного и того же текста, одного и того же слова читателем XVIII — начала XIX в. и современным читателем. Так, например, сочетание *ленивый мак* в тексте: И в час безмолвной ночи, Когда *ленивый мак* *Покроет томны очи* (Пушкин, *Городок, 1815*) воспринималось как *мак лени* (*лень* — синоним *сна; маки* — атрибут бога сна — Морфея), т. е. означало «когда наступит сон», тогда как теперь подобное сочетание не у всех может связываться с Морфеем — сном²⁹.

Связь с исходным образным центром, если она имела, препятствовала другому пониманию образа в границах той же темы, например осмыслению в сочетаниях *бич войны* или *факел смерти* слов *бич* и *факел* как бытовых реалий. Для подобного осмысления нужен был полный отрыв от традиционных комплексов, разрыв с аналогиями, связанными с узаконенными образными представлениями. Путем к этому должен был быть решительный отказ от традиционных образных решений некоторых тем (война, поэтическое творчество, любовь и др.), поиски новых выразительных средств или включение старых образов в новые ряды ассоциаций. Творчество поэтов современников Пушкина и прежде всего самого Пушкина идет по пути освобождения образов от устойчивых применений.

Сказанное касается преимущественно сочетаний, связанных с классицизмом и его образной системой. Новая, карамзинская фразеология хоть и могла группироваться в сложные комплексы, но не была органически с ними связана. «Эта поэтическая фразеология —

²⁹ Впрочем, понимание определяется теперь скорее реальными усыпляющими свойствами мака, но не образом Морфея.

«ицеголеватая» и жеманная, подчиненная нормам салонно-светского этикета, была лишена органического единства, не была конструктивно связана в целостную семантическую систему»³⁰.

Обострение интереса в конце XVIII — начале XIX в. к фольклору и отечественной старой письменности привело к вовлечению в образную систему поэтической речи ряда новых образов (битва — *пир*, беда — *туча* и др.), которые в тексте произведений вступали во взаимодействие с отечественными и заимствованными образами, создавая фразеологические сплавы разной степени органичности.

Мы ограничиваемся здесь лишь общими замечаниями, касающимися поэтической фразеологии, принятой нами в качестве объекта анализа.

7. В дальнейшем, рассматривая обращения Пушкина к этой фразеологии, мы постараемся всякий раз проецировать ее на существующую поэтическую практику, чтобы тем самым разграничить традиционное и не традиционное в творчестве Пушкина. Это позволит до какой-то степени воссоздать тот поэтический языковой материал, ту стихию, на которой был воспитан и в которой творил Пушкин³¹.

Характер отношения Пушкина к традиционной поэтической фразеологии определяет деление каждой из последующих глав на два раздела: 1) от 1814 до 1823—1826 гг. — время широкого обращения к этой фразеологии и 2) после 1823—1826 гг. — когда определяется новое отношение к ней.

Комплексный характер фразеологии, группирующейся около больших тем, определяет само членение на главы, посвященные описанию перифраз, символов и описательно метафорических сочетаний, связанных с поэтическим обозначением следующих явлений и предметов: 1) определенного лица (персонажа), 2) явлений и предметов природы, 3) войны, 4) поэзии, 5) жизни и смерти, 6) чувств и состояний. Особыми разделами представлены сочетания-штампы, выступающие как поэтические синонимы некоторых предлогов, и сравнения-фразеологизмы.

³⁰ В. В. Виноградов. *Стиль Пушкина*, стр. 139.

³¹ Мы не ставим здесь вопроса о возникших в это время поэтах с яркой индивидуальностью, оказавших большое влияние на развитие поэтической речи. Эти поэты также обращались к готовым фразеологическим клише, одни реже, другие чаще. Это и понятно, если учесть, что фразеологические модели были элементом поэтического языка данного времени.

ПЕРИФРАСТИЧЕСКИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ ЛИЦА (ПЕРСОНАЖА) В ПОЭЗИИ ПУШКИНА

1. Перафрастические обозначения лица (или предмета) в предпушкинской поэтической практике были представлены как старыми перифрастическими штампами, ставшими общим достоянием, так и новыми образованиями, построенными по старым фразеологическим моделям (ср. употребление моделей *сын кого, чего; питомец кого, чего; друг кого, чего* и др.), но могли быть и образованиями сугубо индивидуальными. Впрочем, говорить о первых (штампах в конкретном лексическом выражении), может быть, следует лишь как о наиболее устойчивой форме реализации модели (например, *питомец Муз, сын Феба* — поэт; *сын Беллоны, Марса* — воин; *друг Вакха, Венеры* — человек, склонный предаваться соответствующим удовольствиям, и т. п.). Сама модель была активной категорией, открытой для любого наполнения: к модели *сын, питомец, друг кого, чего* обращались для перифрастического наименования лица по роду деятельности, общественному положению, душевным свойствам, качествам, предрасположенности или непредрасположенности к чему-н.

От семантики определяющего члена сочетания (лицо, предмет, состояние, явление) зависела метафоричность опорного слова. Ср. сочетание *сын Феба* и *сын войны, лени, неги* в применении к лицу или предмету (*сын неги, лени* — о человеке; *игры — скуки сыновья, голод — сын войны*). В перифразе *сын Феба* (поэт) — *сын* было прямой метафорой, непосредственно связанной с основным номинативным значением слова, в перифразах типа *голод — сын войны, игры — сыновья скуки сын (сыновья)* — метафора, осложненная дополнительными смысловыми оттенками (здесь *сын* — это и порождение, следствие чего).

Каждая перифраза лица — своеобразный эпитет (если, конечно, она не носит лишь функции номинативные), своеобразная образно-экспрессивная квалификация. Этими ее свойствами определялось широкое обращение к ней для сообщения дополнительных семантических и экспрессивных сведений о лице путем ввода ее (перифразы) в состав приложения или именной части сказуемого. Подобное положение перифразы способствовало некоторому оживлению даже стершейся метафоры опорного слова, вызывало распад уже сложившегося в штампе смыслового комплекса (ср. употребление перифразы луны — *царица ночи* в номинативной функции и в функции приложения в следующих примерах у Пушкина.

Но вот *ночей царица* Скатила за леса (Фавн и пастушка) и Плы-вет луна, *царица ночи* (РЛ II). Стремление к оригинальности вызы-вало появление самых различных воплощений старых схем.

Возникновение многообразных реализаций одной перифрасти-ческой схемы определялось известной приближенностью номи-нации, свойственной поэтической речи, в которой значение соче-тания часто делалось следствием чтения целого текста.

В поэтической речи предпушкинского времени существовали ряды синонимических опорных слов-образов: объем ряда в каждом конкретном применении зависел в конечном счете от обозначае-мого перифразой объекта. Опорные слова-образы такого синони-мического ряда в составе перифраз в определенных условиях могли быть функционально равнозначными, отличаясь лишь иногда несемантическими наслоениями (стилистической или экспрессив-ной окраской). Ср., например, функционирование ряда: *сын, дочь (дщерь), дитя, чадо, исчадие, питомец* и ряда: *друг (подруга), на персник, любимец, любовник, баловень* в сочетании со словами, обозначающими отвлеченные состояния (*сын лени, питомец лени, друг лени, наперсник лени*). Обращение к тому или иному речево-му синониму зависело от частоты упоминания реалии, обозначае-мой перифразой, от характера самой реалии, от традиции, закреп-ляющей за данной реалией ту или иную форму ее перифрастиче-ского обозначения.

Прочно закрепленные за перифрастической схемой семантиче-ские ориентиры в виде определяющих членов сочетания направ-ляли понимание перифразы при самом различном (не любом!) со-ставе опорных слов, обеспечивая ее мало зависящее от окружаю-щего контекста употребление. Ср., например, в стихотворении Пушкина «К Батюшкову» (1814):

Философ резвый и пиит,
Парнасский счастливый ленивец,
Харит изнеженный любимец,
Наперсник милых Аонид,
Почто на арфе златострунной
Умолкнул, радости певец?

где определяющие члены перифраз — *Парнасский, Харит, Аонид* допускают лишь строго определенный объект номинации — *поэта*, или в стихотворении «Воспоминания в Царском Селе» (1814):

И тени бледные погибших *чад Беллоны*,
В воздушных съединясь полках,
В могилу мрачную нисходят непрестанно,

где наличие в сочетании *чада Беллоны* имени *Беллоны* — богини войны делает сочетание перифразой слова *воини*.

Несколько сложнее обстояло дело с перифразами, обозначающими лицо по его склонности, его свойствам, отличительным признакам (например, *сын лени, неги* и под.). Эти последние функционировали преимущественно как перифразы-приложения или входили в состав сказуемого при наличии в тексте прямого наименования, определяемого перифразой лица. Ср., например, у Пушкина:

Не зрю во сне кровавых привидений,
Убийственных детей предрассуждений

Сон, 1816;

Брегитесь вы, о дети мудрой лени!

Там же;

Ты ль это, слабое дитя чужих уроков,
Завистливый гордец, холодный Сумароков

К Жуковскому, 1816.

Сказанное не исключает, конечно, возможности ввода в состав приложений и устойчивых независимых перифраз. См. следующие примеры:

Но ты, сын [Феба] беззаботный,
Своих возвышенных затей
Не предавал рукой расчетной
Оценке хитрых торгашей

⟨Дельвигу⟩, 1830.

Где ты, любимый сын и счастья и Беллоны

Воспоминания о Царском Селе, 1814;

Беспечный Пинда посетитель,

Я с Музой нежусь молодой

Мосему Аристарху, 1815;

Апостол неги и проклад,

Мой добрый Галич, vale!

Пирующие студенты, 1814.

Ввод перифраз в состав приложения или предиката открывал путь к стказу от узаконенных экспрессивных характеристик определяемого, связанных с независимыми перифрастическими штампами. Поэты 20-х годов XIX в. стремились к новым уподоблениям, новым аналогиям, позволяющим выразить свое, индивидуально-авторское отношение, наметить новые линии близости или различия между обозначаемым и объектом приравнения, представленным опорным словом сочетания. К тому же и количество объектов, перифрастически названных или при посредстве перифразы оцененных, в начале XIX в. резко возрастало. Возникли новые пери-

фразы, в основе которых лежал свежий образ; происходил отказ от старых определяющих членов сочетаний; составные элементы перифраз все больше начинали подбираться в соответствии с вкусом художника, опирающегося на аналогичность ассоциаций у него и его читателей. Когда Пушкин пишет: *Как из чудного царства воскового, Из душистой келейки медовой* Вылетала первая пчелка («Еще дуют холодные ветры»), он дает три ориентира, направляющих понимание перифраз, — *восковый, медовый и пчелка* — как в составе перифразы, так и вне ее пределов; в строках: *Пьяной горечью Фалерна* Чашу мне наполни, мальчик! (Мальчику <Из Катутла>) таким ориентиром этой перифразы к «вино» являются слова *Фалерн*, и вне перифразы — *чаша* и *наполнить*, а также весь контекст, говорящий о пире; в строках: *Порой восточный [краснобай]* Здесь развивал [свои] тетради И удивлял Бахчисарай («В прохладе сладостной фонтанов») перифрастическое обозначение поэта не снабжено привычным ориентиром (*Феба, Муз* и т. п.), направляющим мысль прямо в сторону поэзии, но это несколько не препятствует пониманию сочетания, вытекающему из контекста в целом.

Разница между перифразой старой, классической, и новой заключалась в освобождении этой последней от предначертанной формы выражения, от моделей, от условно принятых семантических ориентиров, в большей вписанности ее в окружающий текст, поддерживающий «вещность» образа, положенного в основу перифразы. Ср., например, положение старой перифразы *орлы Екатерины* в стихотворении Пушкина <Мордвинову>:

Под хладом старости угрюмо угасал
Единый из *седых орлов Екатерины*.
В крылах отяжелел, он небо забывал
И Пинда острые вершины,

где она получает широкое подкрепление, возрождающее ее образную основу. Обращение к нестандартным перифразам у поэтов 20—30-х годов XIX в. ни в коей мере не означает отсутствия подобных перифраз у авторов предшествующего времени, как не означает отказа от перифраз-штампов у поэтов новой формации. Различен лишь их удельный вес в поэзии этих эпох.

2. Перифразы, к которым прибегает Пушкин при наименовании лица (деятеля), для удобства анализа можно разделить на две группы: 1) группу, опорные слова которой представлены чрезвычайно продуктивными рядами слов, обозначающих родственные (*отец, мать, родитель (-ца); сын, дочь (дщерь), чадо, дитя, питомец (-ца), исчадие*) и дружески-любовные отношения (*друг (подруга), наперсник, любимец, любовник, баловень* и соответствующие слова, обозначающие лицо женского пола) и 2) группу, опорные слова которой обозначали лицо по общественному положению,

состоянию, роду занятий, деятельности, реже — свойствам. Здесь можно выделить ряды слов с более или менее устойчивым применением (*царь, царица, повелитель (-ца), властитель (-ца), владетель, властелин, владыка, тиран, деспот; бог, богиня; ангел, бес, демон*) и группу слов, к которым обращались факультативно (*волшебник (-ца), шародей, посол, посланник, пастырь, философ, апостол, пустынный, конюший, наездник, посетитель, сторож (страж), податель, наследник, поклонник, вестник (-ца), блудитель, губитель, вещун, жилец, житель, жрец, удобник и др.*)¹.

В качестве опорных слов перифраз-штампов выступали главным образом слова первой группы, образующие как основу перифрастической открытой модели, так и основу конкретно приуроченного штампа. У Пушкина перифрастические сочетания с опорными словами первой группы относятся к сочетаниям со словами второй как 2,5 : 1 (по приблизительному подсчету). Из ряда функциональных синонимов *сын, дочь (дщерь), чадо, дитя, исчадие, питомец* Пушкин чаще всего обращается к слову *сын* (25 раз) и *питомец* (30 раз), затем *дитя* (7 раз); из синонимического ряда *друг, подруга, наперсник, любимец, любовник, баловень* — им предпочтаются *друг, подруга* (34 раза), затем *любовник* (12), *наперсник* (11), *любимец* (10), *баловень* (7). Все эти слова за немногими исключениями привлекаются им в качестве основы перифраз на всем протяжении творческого пути, более активно — до 1826 г., менее — после 1826 г. Выбор конкретного слова определялся в большинстве своем закрепленной за ним в поэтической практике экспрессивной и стилистической окраской: перифразы с опорными словами *дитя, питомец, любимец, баловень* были интимно-легкими, со словами *сын, дочь, друг, подруга, наперсник, любовник* определяли нейтрально-поэтический характер сочетания, а со словами *чадо, дщерь, исчадие* на их фоне воспринимались как торжественные.

Предпочтение, отдаваемое Пушкиным в ранний период опорным словам, обозначающим любовно-дружеские отношения (*друг, любимец* и т. п.), определялось вкусами воспитавшей его поэтической школы. На этом фоне перифрастические образования с опорным словом *сын*, особенно в форме множественного числа (*сыны*), широко употребляющиеся как нейтрально-поэтические в XVIII в., смещались в сторону архаически высоких перифрастических сочетаний со словом *чадо*.

Выбор опорного слова перифразы, если она конструировалась поэтом, зависел, по-видимому, и от самой реалии, которую эта перифраза обозначала. Но чаще в практике созидания текста Пушкин раннего периода имел дело с перифразами, традиционно за-

¹ Большая часть этих слов употреблялась в качестве опорных слов перифраз и поэтами пушкинского времени.

крепленными за обозначаемым предметом (лицо). О некотором механизме в обращении к подобным перифразам можно судить по применяющимся им перифрастическим наименованиям поэта *питомцем Феба (Аполлона), муз и вдохновенья, граций; другом Пермесских дев; любимцем муз и граций; наперсником Аонид, муз; любовником харит, муз* и лишь один раз в стихотворении «Сон» — *сыном Парнаса, или война как сына Беллоны, брани, славы; чада Беллоны, славы; питомца брани, битвы; баловня побед; друга Марса*. Любопытным представляется предпочтение, отдаваемое опорным словам *друг, любимец* и другим подобным при именовании поэта и опорным словам *сын, чадо* при обозначении война. Только со словом *сын* связаны у Пушкина перифрастические обозначения лиц по национальной их принадлежности: *сыны Скифии, степей, Авзонии*. Эта прикрепленность опорного слова к перифразам, называющим определенные категории лиц, традиционна и определена в конечном счете местом данного лица в развитии темы: тема «поэтическое творчество» в эти годы решается как интимная, тема «война» как лирическая, высокая.

Широко представлены у Пушкина раннего периода перифрастические образования, определяющим членом которых выступают обозначения действий, состояний, качеств, свойств или предметов, их метонимически представляющих: *сыны беспечности ленивой, сыны вражды и зависти; дитя чужих уроков, свободы, волн и бурь; питомец нег, забавы, вдохновенья, наслаждений, моря, любви, забав, набегов; друзья непросвещенья, друг бокала, мудрости, вина, мир, измены, истины, забавы, наслажденья, веселья, свободы, вымыслов; наперсницы порочных заблуждений, волшебной старины, любви; враги трудов и славы, парнасских уз, труда, забот, неги; любовник наслажденья, чужих небес*. В этот же ряд входят сочетания *любимец Купидона, Вакха и Киприды, Кома; сын Мома и Минервы*, где во втором члене даны персонифицированные состояния. Опорные слова перифраз обозначали лицо как порождение чего-н. или указывали на предрасположенность к чему-н. Это обстоятельство давало в руки поэта дополнительное средство версификации (при необходимости уложить перифразу в соответствующий стихотворный размер).

Доказательством семантической нивелированности опорных слов в составе данной фразеологической модели могут служить черновые варианты Пушкина, легко заменяющего ранее избранное опорное слово перифразы другим без каких-либо стилистических или экспрессивных обоснований. Текст *Поклонник мирных Аонид* (ЕО II 40) возник, минуя следующие варианты: *Питомец мирных Аонид / Любимец мирных Аонид*. В стихотворении «Война» (1826) стиху *Паденье ратных и вождей* предшествовало в вариантах: *Паденье грозное Беллоновых детей / беллоновых друзей*. Стих *Поклонник славы и свободы* (ЕО IV 34) возник через ступени: *Поклонник Славы, сын свободы / Поклонник славы, друг свободы*.

стих *Дитя расчета и отваги, Идет купец...* (Там же, Пут.) имел в качестве предшественника *Расчетов сын* и *друг отваги*.

Большой ряд семантически однородных, однофункциональных слов, широко культивировавшийся поэзией первых десятилетий XIX в., определялся не только вкусами, пониманием красоты и поэтичности, но, при известной ограниченности содержания, служил и средством внешнего, зрительного и эфонического разнообразия, а также средством, заполняющим пространство стиха. Перифразы к лицу были условной формой ввода оценок и характеристик.

Стертость живого восприятия основы метафорически употребленного опорного слова перифраз позволяла наслаивать одну перифразу на другую при необходимости усилить экспрессию и эмоциональную насыщенность текста. Ср., например, в стихотворении «К Батюшкову»: *Философ нежный и поит, Парнасский счастливый ленивец, Харит изнеженный любимец, Наперник милых Аонид* или в стихотворении «Моему Аристарху»: Так пишет (молвить не в укор) *Конюший дряхлого Пегаса Свистов, Хлыстов или Графов, Служитель отставной Парнасса, Родитель стареньких стихов*, в каждом из которых сменяют одна другую три перифразы к «поэт» (окрашенные положительным и отрицательным отношением автора). Иногда каждая из сменяющих друг друга перифраз, адресованных одному лицу, несет в себе дополнительные характеристики, как в «Послании В. Л. Пушкину»: *Но вы, враги трудов и славы, Потомцы Феба и забавы, Вы, мирной праздности друзья*, или в стихотворении «Городок»: *О ты, высот Парнасса Боярин небольшой, Но пылкого Пегаса Наездник удалой!*

Характеристика лица как носителя ряда свойств могла строиться на комбинации устойчивых перифрастических сочетаний с сочетаниями, в основе которых лежали индивидуально-авторские образы и квалификации. Ср., например, серию таких перифрастического типа образований в стихотворении «Городок», где дается разносторонняя оценка Вольтера:

*Сын Мома и Минервы,
Фернейский злой крикун,
Поэт в поэтах первый,
Ты здесь, седой шалун!*

.....
*Соперник Эврипида,
Эраты нежной друг,
Арьоста, Тасса внук —
Скажу ль?.. отец Кандида —
Он всё; везде велик
Единственный старик!*

Употребление в качестве опорных слов перифраз *царь, царица, владыка, властитель, властелин*, а также *бог, богиня, ангел*, если они не связывались с выражением высокой хвалебности, было ог-

раничено сравнительно небольшим кругом традиционных соединений: бог — *царь небес, небесный, всевышний*; дьявол — *подземный царь*; Венера — *царица наслаждений*; бог — *владыка небес и земли*; слова *бог, богиня* устойчиво употребляются при наименовании античных богов: *бог веселья* (Вакх), *бог лесов* (Пан), *бог возраста молодого* (Амур), *бог лемносский* (Вулкан), *бог садов, обедов* (Мом), *бог брани* (Марс), *бог мира и свирели, света и стихов* (Феб — Аполлон), наконец, *земные боги* (сильные мира сего); *богиня песнопенья, мира, песен и рассказа* (Муза) — вот и весь набор условных обозначений, не отличающийся большим разнообразием.

Обращение к опорным словам, называющим лицо при конструировании перифрастических обозначений предметов или явлений, не было типичным для Пушкина этого периода. Среди встречающихся — одни были широко распространенными общепозитическими штампами (ср. орел — *царь пернатых, заоблачной державы* (КП вар., стр. 350, сн. 1), лебедь — *пернатый царь*; соловей — *царь лесных певцов: звезды — светлые цари ночи; луна — царица ночи; роза — дитя зари; соловей — весны любовник*), другие были в какой-то мере пушкинским творчеством, опирающимся на определенные модели (ср. камень — *сын шумного потока, виноград — сын юга, конь — питомец табунов, лампада — подруга бдений и пиров, чернильница — подруга думы праздной, звезды — небесные подруги, кружка — подруга наслаждений, праздность — подруга размышленья, ленисть — подруга благоворных снов, молчанье — враг веселия*). Впрочем, подобная реализация перифрастической схемы в стихах ранних лет была фактом сравнительно редким, что объясняется ограниченным кругом явлений и предметов, ведущих лирическую линию стиха. Во всяком случае они редко получали ту интимную экспрессию, которая сообщалась опорными словами *друг, подруга, питомец* и др.

Перифрастические сочетания последнего типа (не стандартные по своему лексическому составу) редко были независимыми семантическими единицами, т. е. единицами, несущими просто нарицательные функции (ср., например, употребление перифразы к «солнце» — *вечный житель небес: Небес сокрылся вечный житель.* — «Кольна»); чаще всего они входили в состав предиката, обращения или образовывали перифразы-приложения (ср.: *Житель рощи торопливый, Будь же скромн. о ручей! — «Леда»*).

3. Старые перифрастические схемы и старые закрепленные за определенными предметами, лицами, явлениями штампы были в языке пушкинского времени живой категорией. Безынтенесно поэтому выяснить отношение к ним зрелого Пушкина. С этой целью следует обратиться к стихотворениям 1826—1837 гг., отражающим широкие поиски формы и средств поэтического выражения самого различного содержания в рамках новой поэтической системы.

Если отвлечься от конкретных целей употребления и посмотреть на перифрастические обозначения лиц, предметов и некоторых явлений с перечисленными выше опорными словами со стороны чисто количественной, то следует констатировать сокращение подобных перифраз. Если в стихотворных текстах лицейского периода (1814—1817 гг.) перифразы с опорными словами ряда *сын, дочь, дщерь, чадо* и др. встретились 58 раз, то в стихотворениях зрелого творчества (1826—1837 гг.) их 15; если группа перифраз с опорными словами ряда *друг, подруга, баловень* и др. была представлена в количестве 50 перифраз, то в рассматриваемый поздний период их всего 12. Резко сокращается и обращение к опорным словам указанной выше второй группы, представляющей именование лица по деятельности, общественному положению и свойствам: в стихотворениях 1814—1817 гг. их 22, в стихотворениях 1826—1837 гг. — только 4.

Цифры эти очень показательны: они говорят о том, что перифразы лица или предмета как элемент авторской субъективной оценки, уложенной в рамки общепозитического штампа, теряют у Пушкина свое прежнее значение.

Сопоставление черновых рукописей стихотворений, включенных в состав второго (1817—1825 гг.) тома «Полного собрания сочинений» Пушкина (изд. АН СССР), позволяет проследить стремление освободиться от фразеологии с рассматриваемыми образными основами как привычного поэтического средства. Это освобождение идет по пути замены перифразы словом или по пути пропуска целых строк с обилием перифраз; ср. следующие тексты:

Название стихотворения	Окончательный текст	Варианты
«Я видел Азии бесплодные пределы»	И юных ратников...	И <i>марсовых сынов...</i>
«К***»	—	<i>Свободы баловень беспечный</i>
«Война»	Паденье ратных и вождей	Паденье грозное <i>Беллониных детей/беллониных друзей</i>
«К моей чернильнице»	Подруга думы праздной Чернильница моя	<i>Наперсница свободы/Прислужница свободы/любовница/ Смеху обречка Пустых любимцев моды</i>
«Чедаеву»	—	Беспечный юноша/ <i>муз поклонник</i>
«Кто видел край...»	выпущ. строфы	<i>Поклонник муз и мира/ Любовник <?></i>
<Вяземскому>	—	Я был рифмач миролюбивый Никем не знаемый <i>Парнасса гость учтивый</i>
«К Овидию»	В стране, где грустный век ты некогда влачил	Где ты. <i>любимец Муз</i>

«Мой друг, уже
три дня»

«Из письма к ...вы, друзья веселья,
Я. Н. Толстому» Друзья Киприды и сти-
хов, вышущ. строфа

«Разговор книго- Стишки любимца Муз и
продавца с поэ- граций
том»

«О дева-роза, я в Близ розы гордой и пре-
оковах» красной
В неволе сладостной жи-
вет

«Виноград» ...виноград на лозах...
Краса моей долины злач-
ной. Отрада осени злач-
той

Поставя ни во что
Что я *Вольтера крестник!*
Я муз и Феба крестник

Приди прелестный Адонис
Жил<ец> Пафоса и Киферы
Любимец вет<реных> Лаис
Счас<тливый> баловень Вене-
ры! И ты о гражд<анин> ку-
лис, Театра злой летописатель

Стихи питомца Граций

Невольник розы сладостраст-
ной

Дитя моей долины злачной!
И сын мой долины злачной

В черновых вариантах третьего тома количество устраненных перифраз незначительно. Здесь у них другая функция. Они — предмет тщательного отбора, как элемент, эстетически определенный соответствующим временем и текстом.

При сопоставлении бросается прежде всего в глаза изменение отношений между свободными перифразами и перифразами в предикативной и полупредикативной функции, что является естественным следствием стремления Пушкина к нестандартным уподоблениям. Ср. следующие примеры: сон, *дневных трудов награда* (Воспоминание); *О жизни мертвый проповедник*² ...Для мудреца, как собеседник, Он (череп.— А. Г.) стоит головы живой (Послание Дельвигу); *Родов дряхлеющих обломки* (И по несчастью не один), Бояр старинных я потомок (Моя родословная); [И Случай, *бог изобретатель*] («О сколько нам открытий чудных»). Эти индивидуальные квалификации, впрочем, не определялись лишь оригинальностью выбранного в качестве опорного слова перифразы образа или необычностью применения старого ходового образа (случай — *бог изобретатель*), отражающих своеобразие поэтического мышления. Они могли проявляться и в оригинальном использовании старого стандартного материала, основанном на учете тех традиционных экспрессивных наслоений, которые связывались в этом материалом в представлении современников. Ввод подобных сочетаний в текст оправдывался в это время у Пушкина или стилизацией, или имитацией чужой речи (что тоже стилизация), основанных на ощущении прикрепленности языкового факта к определенному временному периоду. Ср., например, обращение к перифразе *орлы Екатерины* в стихотворениях «Вспомина-

² Ср. у Боратынского: *Любви веселый проповедник*, Всегда любезный говору (К — ву, 1820).

ния в Царском Селе» (1829), «Перед гробницею святой» (1831) и «Мордвинову» (1826) как к одной из примет поэтического языка лирических произведений XVIII в. Век Екатерины, в той мере, в какой он отразился в языке поэзии, воспроизведен здесь не только самим подбором перифраз, но и их функцией в тексте: само их свободное номинативное употребление типично для языка эпохи. Например:

Еще исполнены *Великою Женою*,
Ее любимые сады
Стоят населены чертогами, вратами
Столпами, башнями, кумирами богов
И славой мраморной, и медными хвалами
*Екатерининских орлов*³

и далее:

Глядите: вот герой, *стеснитель ратных строев*,
Перун кагульских берегов.
Вот, вот *могучий вождь полуночного флага*,
Пред кем морей пожар и плавал и летал.
Вот *верный брат его, герой Архипелага*,
Вот *наваринский Ганнибал*.

Стилизация подобного рода естественно связана с экспрессией торжественности. Эту торжественную, высокую риторику несли в это время не только сочетания, прикрепленные к определенным реалиям как характерная примета ушедших жанров, не только их свободное употребление, но и концентрация их в тексте. Ср., например, в стихотворении «Перед гробницею святой», где автор так говорит о Кутузове:

Под *ними спит сей властелин*,
Сей идол северных дружин,
Маститый страж страны державной,
Смиритель всех ее врагов,
Сей остальной из стаи славной
Екатерининских орлов,

³ Черновые варианты отражают сложную работу Пушкина над текстом этой строфы, сводящуюся к устранению нейтральных слов и сочетаний и к насыщению его предельно стилистически окрашенными элементами, со звучными по своей временной прикрепленности избранным перифразам, а иногда толкающих на подбор соответствующих перифраз. Так, к стихам: «Стоят населены чертогами, вратами, Столпами, башнями, кумирами богов И славной мраморной, и медными хвалами», где сконцентрирована архаизированная лексика, он пришел, перебирая более нейтральные лексические пласты: *славой, современной славой, победными столбами, гробами, башнями, храмами, пленным мрамором, гробницами друзей, блестящими хвалами Мужам давно минувших дней*. Получив последнюю перифразу, Пушкин долго варьирует ее, пока не приходит к сочетанию *полуночных*

где стиль высоких произведений XVIII — начала XIX в. создается нагнетающим хвалебных свободных перифраз, из которых лишь последняя точно воспроизводит фразеологию своего времени.

Таким образом, не только выраженный в определенной словесной форме штамп, но и прием соединения штампов, и характер их свободного употребления делаются у Пушкина то приметой определенного времени, то средством, сообщающим торжественность, приподнятость.

В стихотворении <Мордвинову> перифраза *орлы Екатерины* вносит не только колорит эпохи, но и, будучи примененной к поэту (Петрову), воспроизводит образ орла в его новом применении, встречающемся у Петрова и Державина⁴.

Старые перифрастические штампы или имитация их структуры могли, как известно, нести и характеристические функции. Часто они играли роль акцентов в более или менее нейтральном поэтическом окружении, ориентируя на определенную эпоху, культуру и некоторые индивидуальные признаки описываемого лица или времени: обращение «Хвала и честь тебе, *свободы чадо!*» в речи Самозванца (БГ, Краков. Дом Вишневецкого), насыщенной фразеологией конца XVIII — начала XIX в., восходящей к западным источникам, на фоне описываемого времени звучит галантным языком Запада; обращение в речи председателя в «Пире во время чумы»: «Где я? *святое чадо света!* вижу Тебя я там, куда мой надший дух Не достигнет уже...» несет на себе отпечаток высокой церковно-книжной риторики, естественной в данном произведении в обращении к бесплотному светлему духу. Обращаясь к наиболее архаической схеме, Пушкин создает перифразы, используя необычность соединения их элементов как тонкий признак восточного стиля. В стихотворении «В прохладе сладостной фонтанов»

орлов/северных орлов, а затем уж Екатерининских орлов, отказавшись от Екатерининских друзей. Показательна и его работа над следующей строфой.

⁴ Перифраза *орел(орлы) Екатерины* применялась обычно для обозначения вождей, воинов или лиц, отличающихся на государственном поприще века Екатерины. Но у поэтов XIX в. образ орла привлекается и для наименования поэта. Б. П. Городецкий пишет: «Не случайно момент тайновидения или религиозного пророческого прозрения у Державина подменяется величественным образом парения зоркого и мощного орла — любимым державинским символом поэтического творчества» (Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина. М.—Л., 1962, стр. 45). Н. Сурина в статье «Тютчев и Ламартин» («Поэтика», III. Л., 1927, стр. 161—162) указывает на образы орла и лебедя как символические обозначения двух значений поэта: «На почве французской поэзии эти символы очень скоро приобретают значение поэтических штампов». Обращение к образу орла в подобном применении можно отметить у Хвостова: так поучает Россов, *Наш северный Орел*, великий Ломоносов (О красоте русского слога, 1813); Воейкова: И тебе, *орел поэзии*, Подле Грея, подле Томсона Место на небе готовится (К Жуковскому); Шевырева: Одна цвела красюю незаметной, Пока на ней *орла земных певцо* Не опочил случайно взор приветный (Камень Давта).



перифраза *сыны Саади* формирует этот стиль, наряду с привлекающими реалиями, обилием описательно-метафорических сочетаний, определяющих восточную цветистость слога. В практике русской поэзии XVIII — начала XIX в. были следующие структурные возможности образования перифраз к «поэт»: типа *сын, друг* (и др.) *Феба, Муз, питомец вдохновенья*, типа *наш Тиртей, Орфей, Анакреон* и т. п. или *Орфей Российский*, но никогда не *сыны Державина, Ломоносова*. Таким образом, восточность могла вноситься не только именем *Саади*, но и необычной структурой всей перифразы — *сыны Саади*⁵. Нестандартной по своей структуре является и перифрастическое обозначение *владелец умственных даров*, заменившее в окончательном тексте ранее бывшее *Духовных сеятель даров*, как перифразу, не подходящую к колориту произведения (опорное слово *сеятель* было чересчур связано с библейским образом)⁶.

В произведениях этого периода, лишенных стилизации, перифрастические наименования лица встречаются в их наиболее устойчивых формах: *питомцы Аполлона* (И. В. Сленину), *Муз* (Кипренскому), *сын Феба* (Дельвигу), *царицы Геликона* (И. В. Сленину), *сыны Авзонии* («Кто знает край...»), *певец любви* (Сонет), *творец Макбета* (Сонет), *потомок Аристиппа* (К вельможе), *певец Корсара* (Послание Дельвигу), *друг чаши* (Там же) или в вариантных отклонениях от модели, связанных с ней общностью определяющего признака: *господин парнасский старover* (Эпиграмма), *боев парнасских судия* (Плетневу), *на Парнасе ты цыган* (Эпиграмма) — преимущественно в посланиях (К Великопольскому, Дельвигу, Послание к Великопольскому, Сленину, Ответ Катенину, Кипренскому, Дельвигу, Плетневу), а также в эпиграммах. Текст этих произведений чаще всего экспрессивно и эмоционально насыщен, шутив или ироничен; в нем свободно сталкиваются разностильная лексика, вводятся бытовые детали и бытовые образы, т. е. Пушкин продолжает традицию этого жанра. Поэтические сочетания здесь часто ставятся в окружение не поэтических слов, чем и достигается шутивная легкость текста. Ср., например, употребление сочетания *друг чаши* в «Послании Дельвигу»: определение «исправный» (*чаши друг исправный*) в применении всего со-

⁵ В набросках к этому произведению встречаем «любили Крым птенцы Саади — перифразу нейтральную. Ср. в «Евгении Онегине»: *Вы, школы Левшина птенцы* (VII 4); в «Полтаве»: *Сия птенцы гнезда Петрова* (III). Правда, у Пушкина встречаем: *внук Тредьяковского Клит* (Несчастье Клита); *Арьоста, Тасса внук* (Городок). Кн. Шаликов в отзыве на поэму «Бахчисарайский фонтан» называет Пушкина «нашим юным Саади» (см.: Б. Гомашевский. Пушкин, кн. I. М.—Л., 1956, стр. 521).

⁶ Ср. текст, устранившийся из 4 строфы II главы «Евгения Онегина»: «Свободы сеятель пустынный — Ярмо он барщины старинной Оброком легким заменил»; в основном тексте: «В своей глуши мудрец пустынный» и т. д. Ср. место этой перифразы в аллегорическом стихотворении «Свободы сеятель пустынный» (1823), см. раздел V.

четания к барону Дельвигу рассчитано на эффект от столкновения явлений разных стилей речи. Такой же характер несет там же типично карамзинское сочетание *баловень природы*, здесь — *баловень природы*, с определением *лохматый* в применении к «студенту присяжному».

В стихотворениях, где отмеченные выше мотивации, определяющие употребление перифрастических заменителей прямого наименования лица, отсутствуют, — почти отсутствуют и старые перифразы, если не считать такие общекнижные структуры, как *творец Макбета* (Сонет), *певец Литвы* (Там же) и *сыны Авзонии* («Кто знает край...», ЕО Пут.)⁷.

Но эти произведения включают в свой состав большое количество приложений и именных сказуемых перифрастического типа, отличающихся своеобразием и точностью своих характеристик. Ср. приводимое выше упоминание о Вольтере — *фернейском старичке* и строки, ему посвященные в стихотворении «К вельможе»:

Явился ты в Ферней — и циник поседельный,
Умов и моды вождь пронырливый и смелый,
Свое владычество на Севере любя,
Могильным голосом приветствовал тебя.
С тобой веселости он расточал избыток,
Ты лещь его вкусил, *земных богов напиток*⁸,

где свободная перифраза и следующие за ней строки дают портрет Вольтера во всем его реалистическом противоречии и своеобразии. Приложения-перифразы лица (деятели) по-прежнему продолжают нести экспрессивно-выразительные функции, но они уже не укла-

⁷ Пушкин зрелого периода снимает торжественную экспрессию, связанную с устаревшей формой множественного числа слова *сын* — *сыны*, заменяя ее в определенных случаях нейтрально-разговорной формой *сыновья*. Ср. в «Евгении Онегине»: Столы зеленые раскрыты: Зовут задорных игроков Бостон и ломбер стариков, И вист донныне знаменитый, Однообразная семья, Все жадной скуки *сыновья* (V 35) и в «Моцарте и Сальери»: ...за искренний союз, Связующий Моцарта и Сальери, *Двух сыновей гармонии* (II). Перифрастическая схема «обытовляется», хотя и сохраняет связь со старой перифрастической моделью.

⁸ Ср. с более обычным уподоблением лести — яду, отраве. В вариантах стихотворения можно проследить образование данного стиха; появление в нем образа лести-напитка потребовало от Пушкина более широкого обоснования ввода данного образа. Первоначально данная строка выглядела так:

Ты лещь его *могал* — *царей* <напиток>
Ты лещь его *вкушал* — *царей* одних *напиток*
Ты лещь его *вкусил* — *самих царей напиток*.

Слово *напиток* стимулировало ввод старой перифразы — *земных богов*, подерживающей «успокаивающие» свойства «напитка», отсылку от него к «нектару».

цываются в условные границы схемы с определенными опорными словами (пусть даже в этих условиях выродившимися в слова-связки). Круг опорных слов таких перифрастического типа образований бесконечно разрастается от прямых наименований-характеристик до оригинальных образных приравнений, которые уточняются и усиливаются за счет эпитетной сферы. Ср. в стихотворении «Бородинская годовщина»:

Но вы, мутители палат,
Легкоязычные витии,
Вы, черни бедственный набат,
Клеветники, враги России!

Пути ввода перифразы-приложения в текст у позднего Пушкина многообразны и заслуживают специального исследования. Отметим одну из бросающихся в глаза особенностей включения перифразы-приложения в текст: возрождение стершейся образной основы перифрастического образования и превращение его в своеобразный опорный образный центр всего стихотворения. Ср. роль такой перифразы-приложения в стихотворении «Рифма, звучная подруга»:

Рифма, звучная подруга
Вдохновенного досуга,
Вдохновенного труда,

где стандартная перифрастическая модель «что — *подруга чего*»⁹ дает основание для одухотворения и персонификации рифмы («В прежни дни твой милый лепет Усмирал сердечный трепет — Усыплял мою печаль...»), чтобы затем перерасти в мифологический образ.

⁹ Ср. «Подруга жизни праздной, Чернильница моя» (К моей чернильнице); Теряю все права Над рифмой, над моей прислужницею странной («Зима. Что делать нам в деревне?»).

III

ПЕРИФРАСТИЧЕСКИЕ НАИМЕНОВАНИЯ ПРЕДМЕТОВ И ЯВЛЕНИЙ ПРИРОДЫ (ПЕЙЗАЖ)

1. Условный пейзаж в поэзии предпушкинского времени (классический — одический, античный, османовский, элегический) в развитии лирического повествования нес вспомогательные функции: он подчеркивал экспрессию и эмоциональную линию произведения — торжественную патетику оды или героической поэмы, мрачную лирику северных баллад, меланхолическую наполненность элегий. Ода любила развернутые символические картины, основанные на мифологических образах, картины торжественного восхода, захода или шествия солнца, мятущегося моря, величественных гор, разгул стихий; элегический пейзаж, чаще скромный чем пышный, обращался к прямому перечню соответствующих реалий (ручеек или источник, лес, закат или восход, время сумеречное, ночь), названных часто условными перифрастическими формулами, генетически связанными своими опорными словами с теми же мифологическими представлениями. Ср., например, следующие описания восхода солнца: Небес лазори помраченны Румянит тихая заря; Огнем и светом насыщены Кони вывозят дней царя (Княжн., Утро, 1779); Воздев блестящу багряницу, Уже стыдливая заря Ведет янтарну колесницу Дней светоносного даяря (Капн., На всерадостное обручение...), где явление природы дается в пластических образах, со следующими: И Феб среди его морей Свой путь с денницей чачинает (Озеров, Ода на востшествие имп. Алекс. I, 1801); Меж тем уж золотит плоды лучистый Царь (Крыл., Мальчик и Червяк), где *Феб* — поэгический синоним слова *солнце*, а *лучистый царь* — его перифраза.

Поэтическая традиция донесла до начала XIX в. не только сложившиеся схемы описания природы, но и специфические поэтические средства наименования предметов и явлений, образующих это описание. В XIX в. развитие интимных жанров определило поиски новых средств поэтического обозначения тех же предметов и явлений. Стремление к «особому» выражению, впрочем, не нарушающему установленных в поэзии типов пейзажных зарисовок, на первых порах выливалось в различного рода модификации старых, традиционно оформившихся перифрастических штампов (когда дело касалось наименования реалий, уже как-то поэтически названных), а также приводило к расширению сферы применения старых моделей в случае необходимости назвать новый круг привлекающихся предметов и явлений природы.

Так как при всей неразвитости описаний природы список подвргающихся перифразированию объектов, из которых оно складывалось, был довольно большим, остановимся на анализе поэтических фразеологизмов, обозначающих лишь отдельные, наиболее часто привлекающиеся реалии, как-то: различного рода водное пространство (море, река, ручей, источник); небесное и земное пространство: солнце, луна, звезды; восход и закат солнца: ночь, утро, вечер. Без упоминания этих предметов и явлений редко обходилось стихотворное произведение любого жанра.

Господствующие в это время условные формы, в которые выливалось описание природы, нашли достаточно полное воспроизведение в лицейских стихотворениях Пушкина. Он свободно оперирует стандартным набором представленных традицией фразеологических средств, варьируя их слагаемые в соответствии с существующими нормами. Естественно, что, являясь сторонником «новой» школы, Пушкин при выборе этих средств отдает предпочтение практике ее наиболее ярких представителей, обращаясь к поэтической фразеологии и символике «старой» школы при воспроизведении соответствующих жанров, преимущественно в самый ранний период творчества. Следует, впрочем, заметить, что разница между лексикой и фразеологией, касающейся наименований перечисленных выше явлений, в произведениях различных жанров не была очень разительной. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить приводимые ниже тексты разных лицейских стихотворений Пушкина¹: *Скромный мрак безмолвной ночи* (К Наталье); *Покаместь ночь еще не удалилась. Покаместь свет лила еще луна; темнеет небосклон; твердь зарею осветилась; восток румянила заря; Возведши ночь с задумчивой луною; зефиры; перестал Феб землю освещать; тени налетают* (Монах); *При блеске звезд ночных сверкают; по небу тень лилась; Денница красная выводит Златое утро в небеса; Влечет из бездны волн серебристых; ночь глубока В туманах ляжет по лесам; С рассветом алыя денницы; Небес сокрылся вечный житель; Заря погухла в небесах; Луна в воздушную обитель Спешит; Чернеет тусклый небосклон; заря багряна Лучами солнца возжена; златится твердь румяна* (Кольна); *туманилась луна* (Эвлега); *в туманах полуночи; Луна за тучами, и в море спит заря; Как сумрак, дремлющий над бездною морскою; вершины гор тягичт сырая тьма* (Осгар); *Светило ль дня взойдет, Луч кинув позлащенный; луч на небесах, Покрытых чернотою, Темнеет в облаках; встречаю Я сумрачную тень* (К сестре); *Ах! когда во мраке ночи, При таинственной луне* (Блаженство); *Стелется туман ненастный Ночи в дремлющей тени; Свод небес-*

¹ Поэтические формулы, заключающие в себе описания явлений природы, выбраны из всех стихотворений лицейского периода и представлены в порядке следования этих стихотворений в «Полном собрании сочинений» Пушкина (изд. АН СССР, т. I. Лицейские стихотворения. Л., 1937).

ный побледнел (К Наташе); Навис покров угрюмой ночи На своде дремлющих небес; И тихая луна, как лебедь величавый, Плывет в серебристых облаках; И оразилась в кристале зыбких вод; и в тьме ночной; Москва в унынии, как степь в полнощной мгле (Воспом. в Царском Селе); Все спало в сумраке ночном; И скрылась в темноте ночной (Романс); Вечерняя заря в пучине догорала; Сквозь тучи бледные тихонько пробегала Туманная луна; одетый мглою С равниной синих вод сливался небосклон; Во тьме ночной; Легла в туман пучина бурных волн; Прейду я к вам сквозь черные пучины; Кругом простерта мгла густая; На небесах лежали мрачны тени; тьма сокрыла Лицо пылающей зари; Простерлась тишина над бездною седою, Мрачится неба свод, гроза во мгле висит (Наполеон на Эльбе); По небу крадется луна, На холме тьма седеет; И тих полет полнощи; Ночь сумраком одела; С волшебной ночи темной; безмолвный мрака час (Мечтатель); Вечерняя тихо потухла заря; В тумане пустынном клубится река; в тьме бродит ночной; Но утро денница выводит (Сраженный рыцарь); С небесной высоты (На возвращ. госуд. имп. из Парижа); Уже сокрылся ясный день, Уже густела мрачна тень, Уж вечер к ночи уклонялся; лунный свет (Тень Фон-Визина); Холм оделся темной, Ходит в облачном сияньи Полумесяц молодой; Темных миртов занавеса (Гроб Анакреона); Зерцалом вод отражено; до небосклона; Во тьме полуночи унылой, В часы денницы золотой; брежжет лунный свет; сумрак тусклой пеленой На холмы дальние ложится, И завес роищицы струится Над тихо-спящею волной. Осеребренно луной (Посл. к Юдину); Златых озер недвижно дремлют волны; Как только тень оденет небосклон; вокруг меня глубокой ночи тень (Сош); Когда пустынная луна Текла туманною стезею; Луна покрылась темной (Окно); С небес уже скатилась ночи тень, Взошла заря, блистает бледный день; Уж осени холодною рукою Главы берез и лип обнажены (Осеннее утро); глубокой ночи на полях Давно лежали покрывала, И слабо в бледных облаках Звезда пустынная сияла; В неверной темноте тумана; волн мятежный ропот; Уныл, как сумрак полуночи, И бледен, как осенний свет; Одни мы мчимся в тьме ночной (Наездники); Кого луны туманный луч Ведет в полночи сладострастной (Элегия); Зачем из облака выходишь, Уединенная луна, И на подушки, сквозь окна, Сиянье тусклое наводишь; И тени легкие редели Пред неожиданной зарей; Зачем ты, месяц, укатился И в небе светлом утонул? Зачем луч утренний блеснул (Месяц); Когда ж умчится ночи мгла (К сну); Прости, светило дня, прости, небес завеса, Немая ночи мгла, денницы сладкий час (Элегия); Опали вы, листья вчерашней розы! Не довели до месячных лучей; И вяну я на темном утре дней (Элегия); Лишь благосклонный мрак раскинет Над нами тихой свой покров (Письма к Лиде); Накинут тени ночи Покровы нам свои (К Делии); поток игривый Угрюмой тьмой одет, И месяц молчаливый Туманный свет лиет; О, скоро ль, мрак

ночной, С прекрасною луной Ты небом овладеешь (Фавн и пастушка, II; IV).

Приведенный перечень иллюстрирует как однообразие внешних «ситуаций», на фоне которых разворачивается событие или раскрывается состояние лирического героя, так и однообразие, при всей их вариантности, чисто языковых средств, при посредстве которых эти «ситуации» представляются.

Достаточно сопоставить изобразительные приемы молодого Пушкина с приемами его старших современников, например Вяземского, чтобы убедиться в стандартности этих средств. В стихотворении этого последнего «Вечер на Волге (1815)» встречаем следующие сочетания слов: *яркое светило*, *Спустившись в недра вод, уже переступило* *Пылающих небес последнюю ступень*; *разлилось священное молчанье*; *скатерть синих вод*; *С лазурной высотой твои* *сравнились воды*; *над влажною равниной*; *под ризою туманов*; *Луга, платящие дань златную стадам*; *суда... Несут по лону вод* *с кровища земли*; *Их крылья смелые* *по воздуху белеют*; *Глас поэтический твоих* *священных волн*; как *вод твоих зерцало*, *Когда* *глядится в них лазурный свод небес*; *В пучину Каспия* *мчишь воды*, — и это при развернутом описании Волги. Ср. у него же в стихотворении «Утро на Волге» (1816—1817): *Окрестность ризою* *дрожашею одета*; *лазурь небес*; *Луч с неба золото струит*; *Небес горящий вождь на тверди воцарился*; *Чешуйчатая дань зыбей* (= рыба); *Природы сын трудолюбивый, Сын непорочной тишины* *Вверяет пахарь недрам нивы* *Богатства будущей весны*; *тверди высота*; *Шагром* *склонялись неба своды*; *В лазури* *плавало светило*, *Безмолвный страж ночных небес*; *безоблачные своды Небес*, его (храма вселенной. — А. Г.) *обширный кров*; *в струях* *прохладных* и др., где встречаем то же обилие перифраз и те же устойчивые обозначения определенных реалий.

2. Периферические сочетания, обозначающие в поэтическом языке начала XIX в. море, небо и землю, часто опирались на осязную образную основу, имели общий объект уподобления. Признак пространственной протяженности, воплощенный в приравнение названных реалий конкретным единицам земной поверхности (*поле, долина, степь, луг, пустыня, юдоль* или *край, мир, предел*), лег в основу таких перифраз, как *поле, долина, степь земная, юдоль земная, край, мир, предел земной* (о земле), таких, как *поля воздушные, степь воздушная, пределы горные* (о небесах) или *поле влажное, долина зыбей* (о море). Общий признак бездонности, непомерной глубины позволял строить перифрастические наименования неба и моря вокруг опорных слов *бездна, пучина, глубина, глубь*, а общий признак цветовой окрашенности — на опорных словах *лазурь, синева*. Выражение одиночества человека в этих трех стихиях определяло обращение к слову *пустыня* (*жизненная пустыня* — земля; *пустыня влаги, влажная* — море; *пустыня воздушная* — небо), а желание представить их как место, где живут, оби-

тают, — обращение к словам *селение, приют, жилище, дом, чертог*, или *храм (селение воздушное — небо; жилище Нептуна, рыб — море)* ².

В том случае, когда опорное слово перифразы представляло собой метафору (например, при обозначении неба как *поля звездного*, земли как *храма божества* и т. п.), перифраза могла определять своей основой образную линию развития окружающего текста ³; перифраза, построенная на одном из признаков обозначаемого (*глубина воздушная* или *влажная, синева небесная* или *морских зыбей*) чаще всего была единицей замкнутой, независимой от контекста, рассчитанной на экспрессивное восприятие обозначаемого ⁴.

Поэтический язык предпушкинского времени кроме перифраз располагал серией особых поэтических слов, как бы концентрирующих в себе, в силу длительной традиции, содержание соответствующих перифраз: слова *бездна, пучина, хлябь* наряду с сочета-

² Для иллюстрации приведем лишь немногие примеры обращения к этим перифразам в текстах: 1) при обозначении моря: Летит Колумб чрез *поле влажно* (Радищ., Вольность); *Долины влажны* протекая.. Руками воды рассекая (Шаликов, Четыре части дня, Ночь); Летит на грань скалы подводной *Пустыни влажной* бедуин (Бенедикт; Море); Мечем что не достали в сети, В *Нептунов край* отправилось (Хемниц; Ода на победу при Журже) и др.; 2) при обозначении неба; спустись *Из полей страны воздушных* (Рындовск., Осень. Кладбище); И *океан воздушной степи* Без берегов и без границ (Вяземск.; Коляска); В *полях небесных* гром раздался (Жуковский, Добродетель); *Небес лаворевы долины* протекает («Генриада» Вольтера, пер. Княжнина. IX); гонят тени бледны *Пустыни эфирных* за предел (Мерзляков, Первая Пиндарова олимп. ода); *Юдоли воздушного пространства* мне отверзлась (Вост., Царство очароватий); И, вольная, как дух, как гений, Летя в *надзвездные края* (Ф. Глинка. Карелия, 4,8); Взнесусь я в *пределах надзвездных* (Мерзляков, Чувство бессмертия); Влестят, как Феб в *странах эфирных* (Поспелова, Ода на день тезоименит., 1798) и др.; 3) при обозначении земли и, метонимически, жизни на земле: С высот небес на *земный дол* (Хвостов, Псалом 13); прошедши *дикую степь* *сея жизни* (Победоносцев, Размышл. при гробе); Есть к счастью выдержка в *долине зол и плача* (Вяземск., К мнимой счастливце); Скитаться суждено мне в *сей юдоли слез* (Озеров, Поликсена); а *твердейший предел* Уставлен подавать как горесть им, так сладость (Тредьяковский, Деидамия, V, 5); Равно в *подоблачной стране* Неслися вы (Одоевск, Элегия).

³ Примером такого развертывания перифразы могут служить следующие стихи Бенедиктова: *При вопле бешеных пучин* Летит на грань скалы *подводной Пустыни влажной бедуин* (Море), где наименование моря как *пустыни (влажной)* влечет за собой уподобление корабля — бедуину; у Вяземского: И *океан воздушной степи* Без берегов и без границ (Коляска).

⁴ Приводим несколько примеров, иллюстрирующих подобные перифразы: И *глубь эфирную* рассек Одушевленными крылами (Полеж., Гений); Суда, прегордые властители морей, По *влажным равнинам* лететь готовы были («Генриада» Вольтера, пер. Княжнина, I); Незримый жаворонок реет В *равнине неба голубой* (Хомяков, Жаворонок, орел и поэт); Когда мое светило Во *звездной вышине* Пачнет бледнеть (Борат., Истина); Как ангел в *синеве эфира* (Держ., Изображение Фелицы); Но вот уж ранняя звезда В *пустынях неба* показалась (Полеж., Чир-Юрт, 2).

ниями *бездна*, *пучина*, *хлябь моря*, *морская*, *влаги*, *влажная* еще в XVIII в. были поэтическими синонимами слова море⁵, слово *твердь*, наряду с *твердь небесная*, *звездная* — синонимами слова *небо*⁶.

Подобное освобождение опорного слова-образа сочетания от его постоянного определяющего (*бездна морская* > *бездна*) возникало спорадически и при наименовании других активно привлекающихся в поэзию предметов и явлений, способствуя обогащению ряда поэтических речевых синонимов соответствующего прямого наименования.

В начале XIX в. появляется большое количество перифраз, в основе которых лежат метонимические наименования обозначаемого явления. Активизация метонимически смещенных употреблений слов отражала новые языковые тенденции школы романтиков, опирающиеся на установление специфических ассоциативных связей между смежными явлениями. Так, например, слова *вода* (*воды*), *влага*, *вал*, *волна*, *струя*, *зыбь*, *ток*, *поток*, *хребет* в сочетании со старыми определяющими членами перифрастических моделей, обозначающих море, создавали ряды новых перифраз (*воды Нептуна*, *влага морская*, *валы морские*, *струи морских зыбей* и др.), а иногда употреблялись как речевые синонимы прямых наименований моря, реки, источника и т. п. Последнее обстоятельство возникало в случаях соединения метонимически употребленных слов с нетрафаретными определяющими — путь, по которому поили поэты начала XIX в. (ср. сочетания *влага*, *струя недвижная*, *пустынная*, *сверкающая* при наименовании моря)⁷.

3. Пушкин, в соответствии с вкусами своих современников, обращаясь к перифрастическим обозначениям моря, неба, земли, от-

⁵ Доказательством их закрепленной в языке синонимии может служить переносное употребление слов *пучина*, *бездна*, *хлябь* в сочетаниях, обозначающих небо: ср. у В. Петрова: «Днепр... тцаса *бездне* дань нести Твое ей счастье возвести», где *бездна* — море (Его светлости кн. Г. А. Потемкину) и у Петрова: «Иль *бездну* возмутив *воздушну*, К всевышнему ты мнишь дойти», где *бездна* *воздушна* — небо (О неудовольствии людей); у Востокова: «Вотще Нептун своим трезубцем Его стремится сдвинуть в *хлябь*», где *хлябь* — море (Тленность) и у В. Раевского: «бездонной простотью *воздушна хлябь зияет*», где *воздушна хлябь* — небо (Элегия).

⁶ Тредьяковский, протестуя против применения Сумароковым слова *твердь* к наименованию земли, пишет: «*твердь* трясется ...через слово *твердь* разумеется у нас „небо“» (см.: И. З. Серман. Ломоносов в работе над текстом «Собрания разных сочинений в стихах и прозе» 1751 г. — «Мат-лы и исслед. по лексике XVIII в.», Л., 1965).

⁷ Метонимическое употребление этих слов, по-видимому, поддерживалось в поэзии традицией французского словоупотребления, нашедшей отражение в ряде словарей. Ср. в «Grand Dictionnaire Français-Russe et Russe-Français» б/г) слова: *flot* — вал, волна/поток, ручей (стр. 348); *onde* — волна, вал; вода, море/р. струя, волны, полосы, изгибы (стр. 576); *еаи* — вода; море, озеро, река (стр. 256). Словарь АР: *с т р у я*... 3) Во множественном числе берется за собрание вод. *Струи Невские* (ч. VI, стр. 557),

Дает предпочтение сочетаниям, опорные слова которых являются наименованием какого-либо типичного признака данной реалии. Для моря это — глубина (слово *глубина*, *бездна*, *пучина*) или гладь (слова *равнина* в значении «ровное место», «ровность», *зерцало*, *зеркало*), или *прозрачность* (слова *стекло*, *кристалл*, которые в отдельных случаях выступали речевыми синонимами слов *зерцало*, *зеркало*), или, наконец, цвет (слово *синева*). Перифрастические сочетания, обозначающие землю, строятся у него преимущественно на основе общих наименований пространства и очень редко — наименований конкретных отрезков земной поверхности (слова *предел*, *мир*, *край*, но редко — *поле*, *степь*); для неба в качестве опорных слов перифраз он чаще употребляет слова, связанные с обозначением высоты, пустоты, цвета. Уподобления неба — полю, пустыне, обители единичны.

Специфическое место в языке поэзии этого времени и Пушкина, в частности, занимают классические поэтические слова *бездна*, *пучина*, к которым позднее присоединяется слово *глубина*. Реализуясь в перифрастических сочетаниях, обозначающих море как синонимы со значением «безмерная глубина», эти слова довольно свободно употребляются и как независимые от определяющих слов лексические единицы, т. е. как синонимы слова *море*⁸ преимущественно в первый лицейский период его творчества⁹. Пушкин продолжает здесь давнюю традицию. Ср. следующие обращения к этим словам: 1) в составе перифраз:

Как сумрак, дремлющий *над бездною морскою*,
На сердце горестном унынья мрак лежал (= над морем)

Осгар, 1814;

Летят над дикими горами,
Летят *над бездною морскою* (= над морем)

Руслан и Людмила, V,

Легла в туман *пучина бурных волн* (= море)

Наполеон на Эльбе, 1815;

⁸ Словарь АР под словом *глубина* указывает: «В витийственном слоге берется иногда за самое море» (ч. I, стр. 1125) Шалikov помещает в «Аглае» (1810, ч. XII, кн. 1) перевод из «Génie du Christianisme de M. Chateaubriand», сделанный Н. И. П., где слово *глубина* синонимично слову *бездна* в старом церковно-книжном значении: «Бог, носящийся над *глубиною*, одной рукой удерживающий солнце у врат запада, другой воздвигающий луну на востоке».

⁹ Сочетания, опорное слово которых представляло признак обозначаемой реалии, всегда таили в себе возможность перестать быть перифрастическими заменителями прямого наименования предмета (например, *бездна*, *пучина моря*, *влажная* при обозначении моря) и распастись на полнзначные единицы с собственным прямым значением (например, *бездна моря* при обозначении морской пропасти, неизмеримой глубины). Возможность того или иного восприятия сочетаний подобного рода определялась контекстом.

вод пучина Бслееет (= море)

Вадим (поэма);

Морей неверные пучины (= моря)

С дружиной братской переплыть

Руслан и Людмила, I;

2) в независимом употреблении как синонимы слова *море*: Ср. также: *над бездною седою* (Наполеон на Эльбе); *Над звучной бездною* (Вадим, поэма); *сквозь черные пучины* (Наполеон на Эльбе); *игралище слепой пучины* (Земля и море, 1821); *пучина* под челном кппит; *Над зыбкой пеленой пучины*; *по темной глубине* (Вадим, поэма) и, наконец, 3) в собственном значении как «бездонная глубина» (бездна). Ср.: *когда б над бездной моря* Напшел я спящего врага (БФ); она Гарема стражамн немыми В *пучину* вод опущена (БФ); Тоскар обломок гор кремнистых Усильно мощною рукой Влечет из *бездны волн* серебристых (Кольна)¹⁰. В «Евгении Онегине» слово *бездна* в тексте «как будто *бездна* Под ней чернеет и шумит» (VI 3) — двузначно: оно может обозначать и «безмерную глубину, пропасть», и «море», которое «чернеет и шумит».

Следует отметить у Пушкина раннего периода и редкий случай метафорического применения слова *глубина* в значении «море, бездна»: *Помчались кони... Несутся в снежной глубине* (Посл. к Юдину); и стрелой Летим *над снежной глубиной* (БР)¹¹.

Впрочем, в лицейские годы и особенно в период с 1817 по 1825 г. Пушкин предпочитает метонимически употребленные слова *воды, влага, струя, зыби*¹² и т. п. Так, например, слово *волна* в различного рода метонимически смещенных применениях до

¹⁰ Ср. синонимичное: Пустынная ты катишь волны *Во глубину морских зыбей* (Зайцевск., Учач-Су).

¹¹ Из слов рассматриваемого синонимического ряда наиболее употребительным в поэзии было *пучина*. В этом же ряду стояло и слово *хлябь* (ср. у Батюшкова: Луна *сквозь тонкий пар глядит На хляби* и берега безмолвны.— *На развалинах замка в Швеция*); И кормчий не дерзал *по хлябям* разъяренным... *На утлом корабле* скитаться здесь и там.— «Элегия из Тибуллы»), впрочем, употреблявшееся в XIX в. значительно реже, чем в XVIII в. Слова *глубь, глубина* привлекли особое внимание поэтов-романтиков. Ср. у Вяземского: из лопы чистой *глубины* Явилась ты, краса творенья (Море). Наблюдается стремление освободить слова *глубина, глубь* при обозначении моря от уточняющих прямых определений (*глубь, глубина моря, морская, влажная, зыбей* и т. п.) и переключить смысл сочетания на самое слово, т. е. поставить его в большую зависимость от контекста. Ср. у Жуковского: Вдруг... что-то *сквозь пену седой глубины* Мелькнуло живой белизной (Кубок).

¹² Ср. у современников Пушкина: Я *гладную влагу* рукою рассекая, Как лебедь отважный, по морю иду (Батюшк., Песнь Гаральда Смелого); И Леды прелести нагие *Прозрачной влагой* приняты (Борат., Леда); На

1826 г. встретилось в его стихотворных текстах 17 раз, после — только 5. В этот же ряд поэтических слов, обозначающих море, после 1817 г. включается и слово *стихия*¹³.

Когда корабль в недвижной влаге
Его дышанья жадно ждет (о море, воде)
<[Поэт идет]: открыты вежды>

Египетские ночи;

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн (о море)

Медный всадник, Вст.;

Пьют уже донские кони
Арпачайскую струю (о воде)

Дон, 1829;

И средь полуденных зыбей (о море)
Под небом Африки мой,
Вздыхать о сумрачной России

Евгений Онегин, I 50;

И по хребтам твоим направить
Мой поэтический побег (о волнах, воде, поверхности моря)

К морю, 1824¹⁴.

крыльях жажды пролетает, Глодает *хладную струю* (Батюшк., Переход через Рейн); *От волн забвения* мою спасите тень (Якубович, Мольба), где *влага, струя, волны* — речевые синонимы слова *вода*. Ср. обычное *реки забвения* — Лета. Ср. также: Се глас его, глас благотворный, Несется до морских валов (И. Дм., Стихи на высокомонарш. милость); среди *Нептуновых зыбей* (Костров, Ода на день рождения с. и. в. Екат. II, 1781), где *валы, зыби* — речевые синонимы слова *волны*. Обращение к словам *влага* и *струя* резко усиливается в карамзинский период, являясь своеобразной приметой поэтического языка новой школы. Круг определений при этих словах не нарушает установившихся ранее границ: *влага прозрачная, текучая, хладная, голубая, грозная, влага океана, влага сердитая*. У В. Туманского встречается *туманная влага вод* (Монастырь) — где *влага вод* тавтологично. В виде редкого синонима слова *влага* у А. Шишкова (второго) употребляется *влажность: по зыбкой влажности морей* Ветрилам легких кораблей Препоручу мой желанья (Родина, 1828). Большая часть этих слов в сочетании с собственными именами или наименованиями водных пространств образовывали перифразы к этим прямым наименованиям: не *Нева*, а *валы Невские, волна Невская, воды Невские, токи Невские*; не *Стикс*, но *волны Стигийские*; не *Лета*, но *струи Леты*; не *Секвана (Сена)*, но *струи Секванские*.

¹³ Например: Ищу *стихий других*, земли жилец усталый; Приветствую тебя, свободный Океан («Завидую тебе, питомец моря смелый», 1823); Прощай, *свободная стихия* (К морю, 1824); Да умирится же с тобой И *побежденная стихия* (МВ, Вст.).

¹⁴ См. соответствующие слова в «Словаре языка Пушкина» (т. 1—4. М., 1956—1961). Слово *хребет* в значении «волна» (И по хребтам твоим направить

Преимущественно с первым периодом творчества связано и употребление слова *равнина*¹⁵: *С равниной синих вод* сливался небосклон (Наполеон на Эльбе); вижу двух озер *лазурные равнины* (Деревня) и, что характернее, — употребление слов *зерцало, стекло, кристалл*¹⁶, широко привлекающихся при указании на водную гладь, прозрачность, а иногда и вообще на водную поверхность и — метонимически — на всю массу воды. Например: Мое Захарово; оно *..Зерцалом вод* отражено (Посл. к Юдину, 1815); Так бурны тучи отражает *Залива зыбкое стекло* (БФ); И *вод веселое стекло* Не отражает лик Дианы (ЕО I 47); с тополем сплелась младая ива. И отразилась *в кристалле зыбких вод* (Воспом. в Царском Селе); ср. в набросках стихотворения («Кто видел край...»): «И *волн кристал* (?) струит», не реализованное в окончательном тексте («Кто видел край, где роскошью природы», 1821, вар., т. II, стр. 671).

Ту же склонность к отбору перифраз и поэтических слов, принятых поэтами «новой» школы, замечаем у раннего Пушкина и при обозначении неба, небесного пространства. Если не говорить о традиционном общепоэтическом сочетании *свод неба, небесный* (реже *синий, лазурный*)¹⁷, то можно считать образования, в основе которых лежит признак цвета (*лазурь, синева небес, небесная*) или высоты (*высота, вышина небесная, лазурная, эфира*), наиболее употребительными.

Чернеет круглая вершина
Небес на яркой синеве

Руслан и Людмила, V;

Мой поэтический побег. — «К морю») у Пушкина встретилось лишь один раз; слово *зыбь* — 5 раз только в сочетании *среди зыбей* (= в волнах, по волнам): Царское Село (1823), К морю (1824), Евгений Онегин, «Чу, пушки грянули» (1833), Сказка о Царе Салтане.

¹⁵ Ср. употребление французского *plaine* — равнина, простор в «Petit Dictionnaire de Style»: une *plaine*... *dichter. La plaine liquide, humide Meer; la plaine céleste, azurée, étoilée* — Himmel (стр. 444), а также во «Французско-русском словаре» (изд. 1. М., 1939): *azurée* — лазурный, голубой; *la plaine azurée* — море (стр. 50).

¹⁶ В поэзии этого и предшествующего времени встречаются следующие сочетания слов: *зерцало вод, волн, струй; зыбкое, голубое, кристалльное, лазурное, реке мутное; зеркало воды, вод, озер, реки, глубины зыбей, струй, ручья, светлое, гладкое, зыбкое* — сочетания, в отдельных случаях обозначающие просто поверхность; *кристалл вод, голубой, пенистый, серебряный, синий* — поэтический заменитель слова вода; *хрусталь вод, синий; стекло озера, вод, озер; стекло водное, влажное, зыбкое, прозрачное* — при поэтическом обозначении воды или водных масс. Ср. употребление франц. *azur* в «Petit Dictionnaire de Style»: un *azur* *Azur* — *Épith. l' ~ de la mer, des flots, d'un lac, du ciel* (стр. 51); «Французско-русский словарь»: *miroir*: зеркало: *зеркальная поверхность* (стр. 367). Ср. «Русско-французский словарь»: *зеркальньй*... ~ ая гладь озера *un miroir du lac*; ~ ая поверхность *surface unie comme un miroir* (стр. 205).

¹⁷ Ср. «Petit Dictionnaire de Style»: un *ciel* *Himmel* — *Syn. firmament; voûte azurée, voûte étoilée* *Sternhimmel* — *Épith. beau, bleu, azuré, d'azur, clair, sans nuage, pur, ...étoilé ...cf climat* — *la voûte du ~, des cieux; la calotte des*

Но ярче всех подруг небесных
Луна в воздушной синеве¹⁸

Евгений Онегин, VII 52,

...Печальный вижу я
Лазурь чужих небес, полдневные края
Чудаеву, 1821;

Здесь долго светится небесная лазурь
К Овидию, 1821;

Тогда толпой с лазурной высоты
На ложе роз крылатые мечты,
Волшебники, волшебницы слетали
Сон, 1816;

...Зачем оставил ты
Небесный двор, эфира высоты
Гавриилиада;

Спокойно все: луна сияет
Одна с небесной вышины
Цыганы.

Уподобление неба — полю, долине, степи, равнине, краю пределу, стране, а также жилищу, обиталищу или океану, бездне пучине у Пушкина отсутствует или крайне редко.

Как, перифраза обитель воздушная (Луна в воздушную обитель Спешит на темных облаках.— «Кольна», 1814) встретила только в этом раннем тексте¹⁹. При широком обращении к обра-

cieux Gervölbe; *le royaume des cieux* (стр. 110). См. также в сн. 15. В «Генриаде» Вольтера встречаются следующие фразеологические обозначения неба: *du haut des cieux, les campagnes de l'air, les voûtes des cieux, des vastes cieux les voûtes azurées*; в переводе Княжнина: *с превыспренних; в небесах; поля воздушные, с высоты, небес лазоревы долины*.

¹⁸ Ср. возможное: Когда по синеве морей зефир скользит (Земля и море, 1821). Сказанное выше о степени сохранения словом, обозначающим признак, своей полноточности в составе устойчивых соединений слов, распространяется и на данные сочетания.

¹⁹ Как опорные слова-образы этого типа в поэзии бытовали: храм, обитель, селение, жилище, реже обиталище, виталище, дом, чертог, сопровождающиеся уточняющими словами: небес, небесный, звездный, воздушный, горный, выпсренний и др., а в случае указания на небеса как на место-пребывание праведников или божества с определяющими — мира, отград, блаженства, вечности и т. п. С приведенным примером из «Кольны» ср. следующие: От Любомира всходит Мститель (= Сокол) В воздушную громов обитель (= небо) (Марл., Андрей, кн. Переяславск.); И к чему послужило, Что ты селенья изведат эфирны (Мерзляков, Архитас); Зевес властитель, Колеблющий весь мир и звездную обитель (Капн., Ничтожество богатств).

зам *завесы* (*занавесы*), *покрова* при описании наступления ночи (см. ниже) единичной является перифраза *небес завеса*, употребляемая для обозначения неба: Прости, светило дня, прости, *небес завеса* (Элегия «Я видел смерть...», 1816)²⁰. Только один раз в 1814 г. обращается Пушкин к слову *твердь*: Пред ней златится *твердь* румяна (Кольна, 1814)²¹ и к сочетанию *пустыня неба* в «Евгении Онегине»: как луна *В пустынях неба безмятежных* (II 10). Впрочем, последнее носит в данном тексте цитатный характер. Лишь в черновых набросках к стихотворению «Кто видел край...» (1824) имеется излюбленное каразмзинистами именованье неба, воздушного пространства — *эфиром* ([Когда луна] [блистает] *среди* [Эфира], в окончательном тексте отвергнутое («Кто видел край...», вар., стр. 667)²².

Что касается обозначения земли как местопребывания человека, то ее перифрастические наименования чаще всего входили в состав глагольных перифраз к «жить» или «умереть» Ср.: *покинуть мир земной, настоль слез* и т. п. (см. раздел V и статью Н. Н. Ивановой в настоящей книге)²³.

Подавляющее большинство перифрастических обозначений земли у Пушкина группируется около слов *край*, *предел*, *страна*, чаще всего сопровождающихся прямыми или экспрессивно-оценивающими определениями (*край полуночи* — Россия; *отчизны край драгой*; *края волшебные полуденной земли*; *пределы Азии*; *златой*

²⁰ Ср. в той же образной линии у С. Глинки: Вознесшись за луну, парю на *небесах*. *Завеса их* шумит, мгновенно испадает (Юнговы ночи).

²¹ Обычно слово *твердь* сопровождалось определениями: *небес*, *небесная* (Сумарок., Петров, Крыл., Хераск., М. Н. Муравьев, Жуковск., Кюхельб., Галинковск.), *голубая* (Жуковск., Милонов, Козлов), *лазурная* (Бобров, Милонов), *сафирная* (Бобров), *светлая* (И. Дм), *воспаленная* (Милонов); *твердь воздушных полей* (Эту осложненную перифразу к *небо* встречаем у Сирякова в переводе «Генриады» Вольтера).

²² Ср. у Державина: *На темно-голубом эфире* Златая плавала луна (Видение Мурзы).

²³ Приводим перечень перифрастических обозначений земли и метонимически — жизни на земле, встретившихся у поэтов XVIII — начала XIX в.: *круг* (*круги*) *земной*, *земли*, *вселенной*, *мира*, *нижний* (ср. *круги небес*, *небесные*, *воздушные* и т. п.) — перифраза, популярная у поэтов XVIII в.; *юдоль земная*, *подлунная*, *слез*, *тления*, *борения добра и зла*, *печали*, *мук*, *разлуки* и т. п. часто встречается у поэтов рубежа XVIII—XIX вв.; *обитель земная*, *сует*, *слез*, *испечения*, *испытания* — у поэтов XIX в.; *дом смертных* (Сумарок.), *Плутонов* (Костров); *чертог творца* (Хвостов); *жилище земное* (Карамз.): *степь бытия* (Языков), *сея жизни* (Победоносцев, Веневит.); *земная* (Хомяков), *земной дороги* (Веневит.), *бытия* («Сев. сияние», 1831; Языков); *пустыня земная* (Полежаев), *бытия* (Борат.), *мира* (Катен.), *сия тернистая* (Тютч.), *сия мрачная* (Капц.); *долина жизни сей* (Жуковск.), *зол и плача* (Веневит., Вяземск.), *жизненная* (Тютч.); *доля земной* (Петров, Хвостов); *равнина жизни* (Федоров); *поле бытия*, *жизни*, *сует*, *бед* и т. п. (у поэтов XIX в.); *луг жизни* (Жуковск., Языков); *страна земная* (Ф. Соловьев), *подсолнечная* (Сиряков, Карамз.), *подлунная* (И. Дм.), *подоблачная* (А. Одоевск.), *печальная* (Сумарок.); *область тления* (В. Туманск).

предел, любимый край Эльвины и т. п.). Употребляясь в обращениях, риторических восклицаниях, в составе приложений, слова эти в силу своего «не вещественного», отвлеченного семантического наполнения были прекрасным средством ввода дополнительных характеристик и экспрессий при прямом наименовании определенного конкретного пространства.

Из перифрастических сочетаний, привлекающихся Пушкиным на всем протяжении творчества, были сочетания с опорными словами *мир, свет* (*мир земной, здешний, этот, подлунный, дальний свет*).

В том случае, когда нужно было назвать землю, не прибегая к прямому наименованию, в распоряжении поэтов был ряд синонимов и словоформ: *подсолнечная, поднебесная*²⁴, *подлунная* или *под солнцем, под луной, под небом* (*чего*), привлекавшихся при указании земли как места, где происходит что-н. (по значению совпадающих с сочетанием *на земле*). Впрочем, уже в начале XIX в. обращение к субстантивированным прилагательным было сравнительно редким: предпочитали или сочетания *подлунный мир, свет, сторона*, зафиксированные Словарем АР, или словоформы *под луной* или *под небом* (*чего*) при необходимости перифрастического наименования какой-н. конкретной страны, места. Для Пушкина эти последние — величины неравноценные: как к ходовому поэтизму он прибегает к сочетанию *под луной* лишь в ранний период (Гусар! все тленно *под луною*. — «Усы», 1816). Обращение к этому сочетанию в 1825 г. (Кто посмеет *под луною* Спорить в счастье со мною. — «С португальского») может быть объяснено стилизацией²⁵. Что касается сочетания *под небом* (*чего*) [Пою *под чуждым небом* (Батюшкову, 1815); *под небом Греции* (Гречанке,

²⁴ Словарь АР (изд. 1) объясняет слово *подсолнечная* как «Вселенная, поднебесная, вся земля» (ч. V, стр. 641—642), а Словарь АР (изд. 2, ч. IV, стр. 1302) слово *поднебесная* объясняет через «Вселенная, земля, пространство под небом находящаяся». Слова *подлунная* в этом словаре нет, но есть прилагательное *подлунный* (Там же, стр. 1289), входившее в состав сочетаний *подлунный мир, свет, сторона* (выражение *подсолнечный мир* нам не встретилось). Слово *подлунная* употреблялось часто в конце XVIII — нач. XIX в. поэтами прежде всего карамзинской ориентации. Ср. следующее применение этих слов: Везувий мечет из средины. В *подсолнечну* горящий ад (Сумарок., Ода «Гром молнии и вечны льдины»); Остров... Ты краса *подлунной* всей (Хомяков, Остров); Каков ни есть *подлунный свет*... Но мы для света рождены (Карамз., Посл. к. А. А. Плещеву); Я музу юную, бывало, Встречал в *подлунной стороне* (Жуковск., «Я музу юную, бывало»).

²⁵ Ср.: Тибулл! Все *под луною* тленно (Жуковск., К Тибуллу, 1800); Ничто не ново *под луною* (Карамз., Опытная Соломонова мудрость; 1796). Сочетание *под луною* в подобном употреблении встретилось у Ф. Глинки, Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Полежаева, Лермонтова, В. Раевского, Козлова, Шаликова. В альманаче «Северное сияние» за 1831 г. в стихотворении «Совет» встречается *под мерцающей луной* в том же значении (явление, впрочем, единичное).

1822); *под небом дальным* («Презрев и голос (?> укоризны»); *Под небом Африки моей* (ЕО I 50); *Под небом Шиллера и Гете* (ЕО II 9); «*Под небом голубым страны моей родной*» (1826); *под небом полнощным* (БГ, Краков); *под небом отечества* (Гос. <I>); *под небом полуденной Франции* («О поэзии классической и романтической»); *под небом Италии* (Пс. А. И. Тургеневу, 7 мая 1824); *под небом полуденным* (Пс. П. А. Вяземскому, 14 окт. 1823)], то оно, как можно судить по приведенным примерам, было средством широкого ввода описательных иносказаний и образования перифраз, специфическим не только для стихотворной речи.

В этом же ряду ходовых поэтизмов пушкинского времени стоит и сочетание *на брег (берег), брега (берега) чего, на брегах (берегах) чего*, употребляемое метонимически для обозначения страны, города, пространства, расположенного на этих берегах. Сочетание это имело древнюю традицию: к нему часто прибегали еще писатели XVIII в. Как устойчивый поэтизм оно, а также ряд перифрастических сочетаний на его основе, зафиксировано в «Dictionnaire de l'Académie Française»²⁶. Сочетание это, так же как и *под небом (чего)*, было открытой формой, допускающей различное наполнение. Можно, однако, выделить ряд перифраз на его основе, сделавшихся штампами, связанными с наименованием ряда конкретных мест: *брега (берега) Невы* (о Петербурге), *брега Севьяны, Сены* (о Париже), *брега Темзы* (о Лондоне или Англии вообще), *брег (берег) Альбиона* (об Англии) и нек. др. Иногда прямое или поэтическое именование места заменялось перечнем ряда признаков, типичных для обозначаемой страны, города, места. Ср., например, у Вяземского: *Здесь с берега свободы, Художеств, чудаков, Карикатур удачных, Радклиф, Шекспиров мрачных, Ростбифа и бойцов*, Наш Северин любезный (К Батюшкову), где перечислен, в качестве уточняющих перифразу, ряд всем известных признаков Англии.

К модели сочетания *берег (брег) чего* широко обращались в первые два десятилетия XIX в. при перифрастическом наименовании ада, Аяда: *брега (берега) Коцита, Стигийские, тений*, а также *брега (берега) Леты, забвенья*²⁷.

Пушкин часто прибегает к модели *брег (берег) чего* при наименовании места: *Невский брег, брега Невы, брега Тавриды, бре-*

²⁶ «Dictionnaire de l'Académie François» отмечает при слове *bord*:... On le dit poëtiquement au pluriel, pour dire, Des regions environnées d'eau. *Les bords Africains. Les bords Indiens* (т. I, стр. 133).

²⁷ «Petit Dictionnaire de Style» в ряду других перифраз, обозначающих ад, приводит *les combres bords*: un enfer Hölle... *Syn nuit éternelle* (стр. 231). «Dictionnaire de l'Académie Française» при слове *bord*:... Quand on ne peut trouver un mot qu'on cherche, et dont on croit à tout moment qu'on va se souvenir, on dit, qu'On l'a sur bords des lèvres. Et on dit, qu'Un homme a l'âme sur le bord lèvres, pour dire, qu'Il va mourir (т. I, стр. 133).

за *Салгира* и др. Но сочетания со словом *берег* (*берег*), обозначающие ад, он использует лишь в первую половину творческого пути как поэтический трафарет: *берег Ахерона* (Мое завещание друзьям); *берег вод забвенья* (Там же); *брега Леты*; *берег Стигийской* (Кн. А. М. Горчакову); *берег ада* (К моей чернильнице); *брега забвенья* (К Овидию). Большая часть этих двучленных сочетаний входила в состав глагольного типа перифраз, означающих «умереть — умирать», т. е. включалась в состав более сложного целого: Когда же *берег ада На век меня возьмет*; И я *сойду путем одним На грустный берег Ахерона*; когда *Стигийской брег Мелькнет в туманном отдалении*; Хочу я завтра умереть И в мир волшебный наслажденья, *На тихой берег вод забвенья, Веселой тенью отлететь* — все это разные варианты выражения процесса (умереть), заданные условным образом, определяющим и его «образное» обрамление (*веселой тенью отлететь*, или *Вступая в мрачный чолн Харона*)²⁸. Уже в стихотворении «Люблю ваш сумрак неизвестный» (1822) упоминание о *брегах Леты* дается как воспроизведение привычного содержания в его обычной у поэтов-современников и предшественников форме:

Вы нас уверили, поэты,
 Что тени легкой голмой
 От берегов холодной Леты
 Слетаются на брег земной
 И невидимкой навещают
 Места, где было всё милей

«Люблю ваш сумрак неизвестный», 1822.

4. Сумеречный пейзаж, типичный для большинства лицейских стихов Пушкина, определил наличие следующих реалий: ночь, закат или рассвет, луна, чаще затеняемая облаками, реже звезды, реже солнце (заходящее) — все это связано с господством тьмы, мрака, тумана. Ср., например, описание прихода ночи или рассвета в стихотворениях Пушкина до 1817 г.: *ночь глубока В туманах ляжет по лесам*; *Небес сокрылся вечный житель, Заря потухла в небесах*; *Луна в воздушную обитель Спешит на темных облаках*; *Уж ночь на холме*; Но вот — — — *И тень мрачнее становится, Чернеет тусклый небосклон* (Кольна, 1814). *Навис покров урюмой ночи На своде дремлющих небес*; и в тьме ночной их глад и смерть слетают; Москва в унынии, как степь *в полночной мгле* (Воспом. в Царском Селе, 1814); *Глубокой ночи на полях Давно лежали покрывала*; *Уныл, как сумрак полуночи*; *мчимся в тьме ночной*

²⁸ Ср.: *вскоре узрит, дерзновенный, Он подаемные Стикса брега* (Катен., Софокл); *Увижу дикий брег скупого Ахерона* (Гнедич, Ответ Хвостову); *Мы все должны узреть Коцига грозный брег* (Тютч., На Новый 1816 год); *За Стикс отшедший на покой* (Капн., Ответ Рафаэла певцу Фелицы).

(Наездники, 1816); *Денница красная выводит Златое утро в небеса; С рассветом алыя денницы; Заря багряна Лучами солнца возжена; Предней златится твердь румяна (Кольна); Светило ль днь взойдет, Луч кинув позлащенный (К сестре, 1814); Но утро денница выводит (Сраженный рыцарь, 1815); Зачем луч утренний блеснул; И тени легкие редели Пред неожиданной зарей (Месяц, 1816).*

Узкие рамки принятых описаний определили схематизм, разнообразившийся лишь за счет вовлечения в текст условно-поэтических перифрастических наименований как отдельных предметов, так и целых картин. Традиция предоставляла поэту довольно большой набор соответствующих лексических и фразеологических средств. Принятый стандарт определял и те лексические связи, сцепления слов, в ряды которых включались поэтические штампы: *луна ль ет свет; светило дня ки да ет луч, ночь рас ки ды в а ет или рас сти ла ет (и т. п.) свой покров или покровы ночи рас сти ла ют ся где-н. и т. п.*

В лицейских стихах Пушкина обращают на себя внимание сочетания *мрак, тьма, мгла, сумрак*²⁹, *тьнь ночи, полночи, ночная*, употребляющиеся для обозначения «ночной тьмы», иногда «ночи» вообще, что ведет к включению этих слов в один синонимический ряд, речевое семантическое тождество, отразившее влияние французского словоупотребления³⁰. Особый интерес представляют здесь слова *мгла, туман, тень*, привлекающиеся для обозначения «мрака», а иногда «ночи», как явлений взаимосвязанных, особенно широко на грани XVIII и XIX вв. Сочетания *тьма ночи, полночи, ночная; мрак ночи (нощи), ночной; сумрак ночи, полночи, ночной; мгла ночи, ночная; тень ночи, ночная; туман полночи*, частые у Пушкина, были общепоэтическими сочетаниями, надолго сохранившими свой специфически поэтический характер.

По-видимому, некоторым снижением «поэтичности» этих сочетаний был ввод в указанный синонимический ряд слова *темнота*: *Со страхом очи отвратила И скрылась в темноте ночной (Романс, 1814); темнота ночи, ночная* — сочетание, чаще встречающееся во

²⁹ В Словаре АР слово сумрак определяется как «мрак, темнота» (ч. VI, стр. 599).

³⁰ Ср. «Dictionnaire de l'Académie Française»: *o m b r e*:... On dit poëtiqnement, *Les ombres de la nuit* pour dire, *Les ténèbres*, т. II, стр. 163); *i é n è b r e s*: Privation de lumière, obscurité, *Les ténèbres de la nuit* (Там же, стр. 534); *n u i t*:... *Nuit profonde* (стр. 149). В «Словаре языка Пушкина» выделяется под словом *мгла* употребление «о сумраке, темноте»; в слове *туман* в сочетании с определенным кругом слов — метафорическое употребление в значении «тьма, мрак» и «ночь»; в слове *ночь* — употребление «о ночной тьме»; в слове *мрак* — употребление в значении «о ночи». Ср. у Пушкина: *Как только тень оденет небосклон (Сон); Настала тень,— уснуть лишь я готов, Обманутый призраками ночными (Там же); Редеег ночь — заря багряна Лучами солнца возжена (Кольна).*

второй период творчества Пушкина как в стихотворных (ЕО II 27; II III), так и в прозаических текстах (Д 185; Джон Теннер 124; ИП 65).

Популярное в предшествующей поэтической практике описание наступления или течения ночи в виде пластической картины, изображающей шествие богини ночи, расстилающей над миром свой усыпанный звездами покров³¹, определило обращение к образу покровы, покрывала как основе сочетаний *покров, покрывало, завеса, риза, пелена, флер* и их индивидуальных заменителей (*мантия, флеровый колпак*)³² с определяющими: *ночи, ночной, тьмы, темноты*. Сочетания эти часто включались в целые широкие перифрастические выражения — описания наступающей темноты, что встречаем и у раннего Пушкина³³. *Навис покров урюмой ночи На своде дремлющих небес* (Воспом. в Царском Селе); *Глубокой ночи на полях Давно лежали покрывала* (Наездники); *Лишь благосклонный мрак раскинет Над нами тихой свой покров* (Шнемо к Лиде); *Накинут тени ночи Покровы нам свои* (К Делии). И в сравнении: *Когда на холмах пеленою Лежит безлуной ночи*

³¹ Ночь (по толкованию «Реального словаря классических древностей» по Любкеру. СПб., 1883, стр. 933) «у Гомера... является могущественной богиней, сестрою Эреба... На западе есть ворота, из которых она выходит из ада... Трагики и позднейшие представляли ее как олицетворение ночного времени и приписывали ей то крылья, то колесницу, на которой ее, одетую в черную одежду и усыпанную звездами, влекут 2 или 4 черных лошади». С прямым употреблением этих слов встречаемся в случаях олицетворения Ночи — богини, появляющейся с запада и простирающей над миром свой покров, усыпанный звездами. Персонификация Ночи уже у французских классицистов превратилась в условное поэтическое изображение наступления тьмы. Ср. у Вольтера в поэме «Генриада»: *Bien-tôt de l'Occident, où se forment les ombres, La nuit vint sur Paris porter ses voiles sombres* (IV) — текст, получивший в переводе Княжнина (1777) следующее воплощение: *В тот час от запада рождающего мраки Выходит ночь покрыть Париж своим покровом* (VI). Ср. у Востокова: *Се ночь покров свой расширяет На черных к нам крылах паря* (Поэтическое созерцание природы). Данный способ образного воспроизведения наступления мрака, ночи вышел из границ собственно поэзии: Ср. в прозе «Contemplation de la nature» Ch. Bonpain в переводе И. Виноградова: *Когда тихая ночь расprostирает свою завесу*, и в переводе Карамзина:... *когда темная ночь расстлает свое покрывало* (см.: В. Д. Левин. Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в. М., 1964, стр. 165).

³² Ср. у И. Дмитриева: *Лишь месяц лик оставит в воду, И светлу твердь застелет мрак, т. е. как ночь на всю природу Накинет флеровый колпак* (т. е. «когда наступит ночь») (Отъезд); у Полежаева: *Все исчезает без остатка Пред ним, как мантия ночей При Блоске солнечных лучей* (Царь охоты, 1837).

³³ Пластическое изображение ночи и ее прихода находит свое место и в поэзии первых десятилетий XIX в.: у Шаликова встречаем следующую картину: *И се — увенчана звездами Царица мирная теней; Блистая разными огнями, Предстала ночь в красе своей На колеснице из сапфиров, Влекомой тихо сонмом снов* (Четыре части дня); у Востокова: *Агатну ур-*

тьень (КП I); *Уж сумрак тусклой пеленой* На холмы дальние ложится (Посл. к Юдину). Ср. также обращение к образу «покрова» в тексте: *Златой зари раскинулись покровы* (Гараль и Гальвина, dubia)³⁴. Общепоэтический трафарет этих описаний особенно бросается в глаза при сопоставлении приведенных примеров с аналогичными выражениями у поэтов — предшественников и современников Пушкина. Ср., например: *Уж ночь на Петербург спустила свой покров* (И. Дм., Картина); *И снова ждет в тоске ревнивой Покрова ночи молчаливой* (Полеж., Эндимион); *Уж пурпурный восток сереет... И ночи пелена чернеет* (В. Туманск., Монастырь); *И сквозь туман и ночи покрывало Светила Севера любезного искал* (Батюшк., Тень друга); *И летней ночи покрывалом Одежда чистый неба свод* (Сновидение)³⁵; *Пускай завеса мрачной ночи Везде пустыню тень прострет* (Капн., Горесть); *Над домом черную простерла ночь завесу* (Богд., Душенька); *Уже простерлася над понтом риза ночи* (Хераск., Чесменск. бой); *Подземной бури завыванье Под страшной ризой темноты* (Полеж., Последн. день Помпеи, 1837). Синонимический ряд опорных слов расширяют слова *кров* и *сень*, особенно устойчиво употребляющиеся в сочетании *под кровом, сенью ночи, мрака*, например: *Свет кровы мрака раздирает* (Бобров, Херсонида); *Под звездным кровом тихой ночи* (Жуковск., Добродетель, 1798)³⁶.

Синонимические отношения между словами *ночь* и *мрак, тьма, сумрак, тень, мгла* в поэтической речи определяют не только появление таких выражений, как *мрак раскинет свой покров, тени ночи накинута свои покровы*, связанных в своих исходных точках с пер-

ну Ночь склоняет, Росу и мраки льет (Радклифская ночь, 1801); у Шаликова: мечты, которые толпой с крыла царицы ночи Летят на смертного (К. А. П. Б.—й, 1816). Эти устойчивые изображения отразились у Пушкина в строфах «Кавказского пленника», не вошедших в окончательный текст: *Зари последний луч угас И вечер <хладными> крылами Объемлет в тишине Кавказ /И ночь холодными крылами* (т. IV, стр. 316). Эти же представления определили перифрастические именованья ночи как *царицы ночи, тьмы, сумрака и сна, и темноты, сновидений; царицы теней; владычицы теней* и др.

³⁴ Этот поэтический штамп зафиксирован в «Dictionnaire de l'Académie Française» под словом *voile*: *On dit poétiquement, Les voiles de la nuit, pour dire, Les ténèbres de la nuit* (т. II, стр. 624—625); под словом *ténébreux*: *Les voiles ténébreux de la nuit* (т. II, стр. 534). Ср. также в «Иконологическом описании времен»: *Аврора, денница, утро или утреннее время*, представляется женою крылатою, со звездою на главе;... Иногда с великим покрывалом, далеко назад простертым, с румяными грудями и червленными коньми («Избранные эмблемы и символы, на российском, латинском, французском, немецком и английском языках объясненные». СПб., 1811, стр. XXXVII).

³⁵ «Собеседник любителей российского слова». СПб., 1784, ч. XVI, стр. 56.

³⁶ Слова *кров, сень* в сочетании *под кровом, сенью ночи* могли означать «под прикрытием ночи», как у Пушкина: *Тебя ли вижу я Одну со мной, под сенью тихой ночи* (БГ, Ночь. Сад, Фонтан). Ср. франц. *sous le couvert de la nuit* — под прикрытием ночи («Французско-русский словарь», стр. 128).

сонифицированным представлением Ночи (богини), но и сочетания *мрак, тьма, мгла ночи, ночная* — метонимические обозначения ночи как явления природы. Устранение картинных аллегорических описаний ночи, персонификаций этой последней, резко сократившихся в XIX в., привело к метафоризации некоторых слов, ранее употреблявшихся в собственном номинативном значении (ср. глаголы *раскинет, накинута* в приведенных выше примерах).

5. Как можно судить по приведенному на стр. 38 перечню цитат из лицейских стихотворений Пушкина, существенным элементом элегического пейзажа были луна и облака, затем заря (вечерняя и утренняя), реже — солнце, звезды. Однообразие форм обращения к этим реалиям вызвало и здесь целую цепь перифрастических и лексических обозначений, вошедших в поэтическую речь как типичные приметы времени (преимущественно последнего десятилетия XVIII — начала XIX в.). Луна — это *царица ночи (нощи)*, реже — *богиня ночи*, перефразы, привычно связанные с лунной и не нуждающиеся в выходящем из рамок сочетания подкреплении. У Пушкина лицейского периода: *Но вот ночей царица* Скатила за леса (Фавн и пастушка)³⁷; *Меж тем в лазурных небесах Плывет луна, царица нощи* (РЛ II); *И светлые цари Смеркающейся нощи* Плывут по небесам (Городок), где — о луне и звездах. Солнце — это *вечный житель небес: Небес сокрылся вечный житель* (Кольна), а более нейтрально — *светило дня, дневное* или *Феб*. Впрочем, *светилом* (с соответствующим определением) Пушкин называет и луну и звезды: *светило нощи, ночное; светила нощи, ночные*.

Следует сказать, что Пушкин, как и в ряде уже рассмотренных случаев, при обозначении небесных светил прибегает к наиболее ходовым перифрастическим сочетаниям в их наиболее традиционном лексическом выражении. Образные модели этих сочетаний в XIX в. получали довольно разнообразную реализацию, в силу все усиливающегося ввода перефраз в состав приложения, а также в силу стремления к живописности (что достигается включением перефразы в цепь других перефраз, подкрепляющих его образную основу). Луна выступает в произведениях поэтов этого времени как *царица нощи* (Тепляков и др.), *царица лазоревых небес* (Полеж.), *~ночных светил* (Вост.), *~звезд* (Бенитцкий, Кюхельб.), *~ночи и теней* (А. Поярков, 1831), *~тишины и сна* (Борат.), *~лучших дум певца* (Лерм.), *~дум и вздохов нежных* (Ф. Алексеев, 1831); *богиня нощи* (Галинковск., 1793), *богиня волшебств* (Вост.), *~мирных снов* (В. Туманск.), *~женских упований* (Языков), *~крытая Эфира* (Шаликов). Встречаются также перефразы: *владычица теней* (Галинковск.), *спутница ношей* (Капн., Шаликов), *пастырь стран эфира* (Кюхельб.), *путница*

³⁷ Ср. у него же: *Зачем ты, месяц, укатился* (Месяц, 1816).

небесная (Бенедикт.). Поэтов пушкинского времени отличает при обращении к этим перифразам своеобразие определяющей части сочетания, заменяющей классической признак — определение по месту (небо, эфир) и времени (ночь и т. п.) — на романтический, обозначающий область человеческих чувств, впечатлений, связанных с луною или ею вызванных: *богиня тайн, вздохов, женский упований, волшебств.*

Перифрастическому именованию луны *царицей* и *богиней*, несущему в себе экспрессию торжественного восхищения, противостояло другое широко употребляющееся именование, заключающее в себе предметное уподобление — луна (реже солнце и звезды) — это *небесная лампада* (реже — *светильник*) или *ночная лампада, лампада ночи*. Формы включения в текст этого образа были различны: от живописной иносказательной картины (И, среди небес, *лампаду Бледна Цинтия зажгла.* — Милонов, *Ночь на могиле друга*, 1819) до включения в текст независимой перифразы или перифразы-приложения (И старец *к ней, к лампаде ночи*, Безмолвствуя, подымлет очи. — Кюхельб., Зоровавель; *Ночная, томная лампада*, Подруга скорби и мечты... *Луна сиянье с высоты.* — Доманович, Меланхолия)³⁸.

В одном ряду с такими поэтическими сочетаниями, как *светило дня, дневное; светило* или *светила ночи*, *ночные* следует поставить сочетание *звезды ночи, ночные* — сочетания, логически оправданные лишь противопоставлением *звезде утренней* или *вечерней*; При блеске *звезд ночных* сверкают (Кольна); *Лети хоть до ночной звезды* (РЛ V); *звезды ночи*, Как обвинительные очи, За ним насмешливо глядят (П II) и др.³⁹ *Утренняя* или *вечерняя звезда* называется перифрастически у Пушкина *утренней Кипридой* (ЕО Пут.) или *звездой любви: Звезда любви златая* Во-

³⁸ Ср. у Ломоносова: О коль *пресветлая лампада* Тобю, Боже, возжжена (Утреннее размышление о божием величестве, 4: о солнце); у Державина в плане космическом: *Светил возженных* миллионы В неизмеримости текут... Но *огненны сии лампы* Иль рдяных кристалей громады, Иль волн златых кипящий сонм... Перед тобой, как ночь пред днем (Бог); у Хвостова: Там тел горящих миррады, *Неугасимые лампы* (Бог: о звездах). Образные ассоциации здесь идут по пути, определенному христианской мифологией (бог зажигает лампы), в противовес античной мифологии, обрамляющей старый образ (Цинтия зажигает лампы), нашедший широкое отражение в конце XVIII — нач. XIX в.

³⁹ Вся эта фразеология — кальки французских сочетаний: *l'astre du jour. l'astre des nuits, de la nuit.* «Petit Dictionnaire de Style» под словом *astre* указывает Gestirn, cf. étoile, soleil, lune — Epith. brillant, lumineux, flamboyant; l' ~ du jour ou qui nous éclaire die Sonne; l' ~ des nuits, de la nuit, au frond d'argent, der Mond; le disque d'un ~ Scheibe... (стр. 42). Ф. Брюно в статье «Les romantiques et la langue poétique» пишет, говоря о языке романтиков: «Dans leur jargon la lune s'appelle le nocturne croissant, la rein des ombres, la lampe des nuits» («La Revue de Paris» 1928, 15 Novembre, стр. 309—311) и ниже «Hugo parle... A la fin de Ruth et Booz ce joujou de notre langue pretendra-t-on que la «foucille d'or dans le

шла на небеса (К Делин), что тоже стоит в ряду общепозитических наименований планеты Венера⁴⁰.

Более широкое применение, чем приведенные выше перифразы, в поэзии Пушкина получили такие метонимического типа соединения, как *лучи луны, месяца, луч солнца, луч зари, свет солнца, свет зари*, вместо *луна, солнце*, а также *лик луны*, реже *лик солнца* — встречающиеся как поэтически нейтральные на всем протяжении его творчества. Ср.: Опали вы, листья вчерашней розы! Не дождели до *месячных лучей* (Элегия, 1817); Кого *луны туманный луч* Ведет в полночи сладострастной (Элегия, 1816); Так на долине тает лед, *Лучом полудня* пораженный (РЛ III); *Последний луч зари* Потонет в ярком злате (Городок, 1815); Затем *луч утренний блеснул* (Месяц, 1816); До *тихого лучей рассвета* (Мое завещание друзьям, 1815); До *первых утренних лучей* («В твою светлицу, друг мой нежный», 1821); Блеснет завтра *луч денницы* (ЕО VI 22)⁴¹ и др. под. Сочетания эти включались в перифрастические высказывания как их ведущая часть, создавая штампы, к которым прибегали при обозначении рассвета или заката: вместо *заря потухнет, потухала* — *Последний луч зари Потонет в ярком злате; Зари последний луч горел* (РЛ IV); *заклгла луч угас* (Гв.); вместо *до рассвета* — *до первых утренних лучей*; вместо *рассветает* — *зари багряный луч играет* (ЕО V 21); вместо *с рассветом* — *с первыми лучами* (ЕО VII 28, Цыганы, «Над лесистыми брегами») и т. п. Это метонимическое употребление слова *луч* (в значении «свет») не исключало и прямого именованья явления⁴². Слово *свет* входило в подобного же рода сочетания, образуя специфически поэтические соединения слов. Ср.: *Вечерний свет луны, скользящий на долину* (Осгар, 1814) и: И с неба *лунные лучи Скользят на камни гробовые* (Заклинание, 1830). По-видимому, как кальки с соответствующих французских словосочетаний возникли и приобрели в пушкинское время характер поэтических штампов выражения: *Светило ль дня взойдет, Луч кинув позлащенный* (К сестре, 1814); Но только что *лучи Луна* с небес в окно его *пустила* (Монах, 2, 1813); Покаместь *свет лила* еще *луна* (Там же); И *месяц* молчаливый *Туманный свет лиет*

champe des étoiles» serait remplacée avantageusement par un mot mathématique, expression exact du croissant» (стр. 326).

⁴⁰ «Dictionnaire de l'Académie Française» в статье *étoile* отмечает «On appelle *Étoile du Berger*, La planète de Vénus. Elle s'appelle aussi *Étoile du matin*. Lorsque précède le lever du Soleil, et *Étoile du soir*, Lorsque elle paroît son coucher» (т. I, стр. 474).

⁴¹ Ср.: Напрасно *блещет луч денницы* (Гроб юности, 1821), что имело место в вариантах: *Блещит ли яркий луч денницы*, Луна ли ходит среди небес (т. II, стр. 705).

⁴² О речевой синонимии слов *свет* и *луч* в данных сочетаниях можно судить по черновым наброскам строки: «Мелькает хладный [луч] свет луны» в «Кавказском пленнике» (стр. 316, св. 4).

(Фавн и пастушка, II); И *месяц* — — — *слабый свет* на запад *изливал* (Наполеон на Эльбе); *Пробирается луна*, На печальные поляны *Льет печально свет она* (Зимняя дорога, 1826)⁴³.

К числу общих поэтизмов пушкинского времени следует отнести и обращение к сочетанию *лик луны*, *лик солнца* вместо *луна*, *солнце*: *Пускай же солнца ясный лик* Отныне радостью блистает (Аквилон, 1824); *Когда луны сияет лик двурогой* («Кто видел край...», 1821, сн. 1 — незавершенная редакция четвертой строфы); *Восходит ясный лик луны* (КП черн. вар., стр. 316; было: «и [шар луны]», затем «[мелькнет холодный [луч] свет луны]»); И вод веселое стекло Не отражает *лик Дианы* (ЕО I 47)⁴⁴; *Вдруг увидя Младой двурогой лик Луны* (ЕО V 5) и, наконец: *Колокольчик однозвучен, Отуманен лунный лик* (Зимняя дорога, 1826; в вар., стр. 588: *Светит бледно лунный лик*). И лишь один раз в лицейских стихах Пушкин вводит *лицо зари* — где *лицо* выступает в качестве синонима слова *лик*⁴⁵.

Следует заметить, что восприятие современниками Пушкина слов *лицо* — *лик* могло отличаться от современного восприятия: слова *лик*, *лицо* в сочетаниях *лицо*, *лик луны*, *зари*, *солнца* могли и не ощущаться как яркая метафора: они имели зафиксированное в Словаре АР значение «образ, вид», а для слова *лицо* и «поверхность» и, кажется, выступали в этих сочетаниях в своем, закреплённом за ними значении. Об этом говорит хотя бы обращение поэтов и к их синонимам, которые в поэтическом языке могли восприниматься как более свежие: к словам *образ* и *вид*. Ср., например: *Луна!*.. то скройся, то паки предствь нашему взору унылый *твой образ* (А. Дм., Поэмы древних бардов); *Настала ночь, и скрылся образ Феба* (И. Дм., Месяц); В день, *солнце, образ твой* течет под небесами (Батюшк., Отр. из XVIII песни «Освобожд. Иерусалима»); *Когда пары и мглу сгущая Светило дня свой кроет вид* (Капн., Ода на рабство). Но эти же слова, при персонификации изображаемых реалий (солнца, луны, зари) могли вступать в синонимические отношения при обозначении «лица» (le visage), что ставило в их ряд слово *чело*, выступавшее в аналогичных поэтических сочетаниях. Ср.: *Вступило утро, лик ослабля свой златый* (Вост., Утро); *Лишь месяц сквозь туман багряный лик* уставиt В недвижные моря (Батюшк., Вечер); *Поздно б солнце* выходило На восточное крыльцо; *Чуть блеснуло б и сокрыло*

⁴³ «Petit Dictionnaire de Style» при глаголе *verser* указывает как фигуральное: *le soleil ~ des torrents de lumière* (стр. 619); при глаголе *lancer* — фигуральное *le soleil ses rayons* (стр. 334).

⁴⁴ В вариантах: *Лучей луны* не отражает (т. 6, стр. 248).

⁴⁵ С церковно-книжной традицией связано сочетание *по лицу земли* (Пс. П. А. Вяземскому, 7 июня 1824 г.); и *с лица земли* (Французская Академия, <1836>).

За лес *рдяное* *лицо* (Он же, Ложный страх); Се! — *целое* *луны* *чело* (Бобров, Херсонида) ⁴⁶.

Таким образом, к 20-м годам XIX в. существовали два синонимических ряда слов: *лик, лицо, вид, образ* и *лик, лицо, чело*, которые в сочетании со словами *луна, солнце, заря*, а также *земля, небо* как бы разрушали закрепленные за ними в словаре АР значения (обычными соединениями были: *лик луны, солнца, но лицо небес, земли*).

Большая часть случаев этого типа падает у Пушкина на период с 1817 по 1826 г. В лицейский период сочетание *лицо зари* встречается лишь в стихотворении «Наполеон на Эльбе» (1815), предельно насыщенном фразеологическими штампами: «Но зришь ли? Гаснет день, мгновенно тьма сокрыла *Лицо пылающей зари*». Здесь трудно предполагать сознательное оживление образа. В текстах, написанных после 1817 г., Пушкин, говоря о солнце и луне (Диане), обращается лишь к слову *лик*, по-видимому, в традиционном значении «облик, образ», — значении, не исключающем персонификации представленных реалий: Пускай же *солнца ясный лик* Отныне *радостью блистает* (Аквилон, 1824); И вод веселое стекло *Не отражает лик Дианы* (ЕО I 47), где именование луны *Дианой* подводит к определенному толкованию слова *лик*. Не выходя из границ, закрепленных словарной традицией, Пушкин всем текстом добивается наслаивания в одном сочетании двух значений ⁴⁷.

Впрочем, Пушкин не избегает обращения и к прямому значению слова *лик* без какой-либо установки на персонификацию (*облик, образ, вид*). См.: *луны сияет лик двурогой* («Кто видел край...», незавершенная редакция 4-й строфы); Вдруг увидя *Младой двурогой лик луны* (ЕО V 5) ⁴⁸.

⁴⁶ Словарь АР выделяет у слова *чело* значение «лоб» (слав.) (ч. VI, стр. 1252). Употребление этого слова в поэзии позволяет говорить о наличии у него метонимически смещенного значения «лицо» и вообще «голова» (см. «Словарь языка Пушкина», т. IV, стр. 889), возникшего под воздействием употребления французского *front*. «Dictionnaire de l'Académie Française» указывает под этим словом: «Il se prend figurément pour tout le visage» (т. I, стр. 550).

⁴⁷ Там, где такое понимание отсутствует, *лик луны, лик солнца* исключается им из текста: Восходит *ясный лик луны / шар луны* (КП, черн. вар., стр. 316); *Зажег <ты>солнца лик священный* (ПК, вар., стр. 891). Отвергнутое Пушкиным сочетание *шар луны* не является его изобретением. «Dictionnaire de l'Académie Française» при слове *globe* указывает: *On appelle Les astre. Les globes célestes* (т. I, стр. 574—575); при слове *lune*: *le cercle de la lune, Le globe de la lune. Le disque de la lune* (т. II, стр. 39). См. также слово *disque* (т. I, стр. 382). Наименование солнца сочетанием *солнца шар* (Вяземск., Первый снег); *шар света* (Лом., Ода на день тезоименитства 1743 года, 12); *шар огнистый* (Бенитцк. Балклута); *шар огненный* (Бенедикт., Пожар) было в поэзии этого времени нередким.

⁴⁸ Сочетание *двурогая луна* означает «месяц». *Маадай двурогая луна* — то же, что *молодой месяц*, ср.: Но только свет *луны двурогой* Исchez

6. Поэтическая речь начала XIX в. не замыкалась, конечно, кругом перечисленных трафаретов, так как описание природы не сводилось только к воспроизведению перечисленных предметов и явлений. Существенным элементом в этих поэтических картинах природы были: лес, дубрава, роща; трава, травяной покров; цветы (в частности, роза и лилия); ветер, представленный Бореем или Зефиром; птицы (в частности, соловей или орел, реже — ласточки, чайки, жаворонок) и нек. др. Все эти предметы имели свои устойчивые поэтические наименования, большая часть которых пришла из поэзии XVIII в., что сказалось на их однообразной отвлеченности: цветы — это *чада, дети весны, дары Флоры*, позже — *краса полей*; плоды — *дары Помоны, помонины*; роза — *царица цветов, краса весны, цветков любви*; птицы — *пернатые певцы, воздушные, дубравные певцы; певицы, чада рощей и садов, жилищ вольные ветвей*; соловей — *царь певцов, сын весенних дней, красных дней, Филомела*; чайка — *Галциона*; лед — *цепи, оковы зимы, льдистые, уды мразные* и др.

Широко практикующеся в XVIII в. воспроизведение явлений природы в мифологических образах (солнце — Феб; луна — Диана, Селена, Цинтия; ветер — Борей или Зефир), уже потерявшее к концу века свою актуальность как художественный прием, отозвалось в поэзии начала XIX в. в некоторых условных формах обозначения этих реалий. Так, «окрыленность» ряда мифологических существ (Ветер, Смерть, Время, Слава, Сон, Ночь, Заря) способствовала сохранению образа крыла — крыльев при обозначении движения ветра, бури, непогоды, а также прихода ночи и зари. Таким образом, строки молодого Пушкина: *И Зефиры их не смеют Свевать трепетным крылом* (Гроб Анакреона, 1815); *На ветреных крылах Примчись в мой домик тесный* (Городок, 1815) — на фоне современных ему употреблений не единичны. Ср.: *быстры корабли На крыльях бури полетели* (Батюшк., На развалинах замка в Швеции); *на крылах грозы ужасной* (Шевырев, Я есмь); *И с грохотом на крыльях бурь летит* (Тепляков, «Вотще меня ты хочешь подружить»); *Ты пел: и под крылом бурана Гудела степь и гнулся бор* (Хомяков, Милькееву); *Под крыльями парящей непогоды... Кипит, поток седой* (Зайцевск., Учан-Су)⁴⁹.

(Р. I VI), т. е. вне сочетания со словом *лун*. У Жуковского, Батюшкова и Боратынского подобное выражение отсутствует.

⁴⁹ В поэзии этого времени встречаются следующие употребления: *ночь на крыльях тишины спустилась на землю* (Жуковск., Истинный герой, 1800); *На крыльях тишины слетели в мир Амуры* (Люденко, Эльвирь, 1805); *Из крыльях эга раздроблена* Пленяет песнь твоя всех дух (Держ., Соловей). Впрочем, обращение к образу крыла при обозначении явлений природы было значительно менее активным, чем употребление того же образа при обозначении явлений духовного мира (*крылья разума, любви, мечтаний* и т. п.). См. раздел VIII.

7. Общая эволюция взглядов Пушкина на ряд проблем, связанных с поэтическим творчеством, отразилась и на отношении Пушкина к устойчивым традиционным приемам описания явлений природы. Впрочем, следует заметить, что в своем совершенствовании он идет не столько по пути отказа от привлекавшихся им в лицейский период языковых лексических и фразеологических единиц, сколько по пути ввода новых и новых предметов, явлений, красок, новых оценок и уточняющих их индивидуально-авторских характеристик. На фоне этого потока новых слов, чаще всего заключающих прямое наименование как «поэтических», так и «не поэтических» предметов, многие старые поэтические наименования, будучи лишь редкими вкраплениями в текст, по-прежнему сохраняли свою «поэтичность»: это — метонимические обозначения воды и водных масс; это — сочетания со словами *луч (свет) — луч (свет) луны, солнца; сочетания под небом (чего), под сенью (чего) под кровом (чего), на брегах (берегах) и т. п. (чего)* при обозначении конкретных мест, пространств; широко употреблялись Пушкиным как связки, в составе приложенный слова — *край, мир, страна, предел; сочетания мрак, тьма, темнота, сумрак, мгла ночи, ночная; именование солнца, луны, звезд — светилами, зорь — Авророй, луны — Дианой; холода — северными оковами и т. п.*

а) Но, привлекая эти сочетания в произведения позднего периода, Пушкин воспринимает их как «поэтизмы» другой поэтической системы. Так, если раньше такие соединения, как *мгла ночи и тень ночи, ночная*, были в одном ряду как семантически равноценные и разница между словами *тьнь, мгла, мрак, тьма, сумрак* в сочетании с определяющими *ночи, ночной* не ощущалась (они все указывали на мрак, тьму ночи, иногда ночь), то теперь Пушкин с его установкой на классическую ясность каждого словосочетания избегает многих старых соединений слов, что влечет за собой разрушение старых речевых синонимических соответствий. Об этом можно судить, сопоставив черновые варианты и основной текст двух стихотворений: «Воспоминания» (1828) и «На холмах Грузии лежит ночная мгла» (1827). В первом встречается сочетание *ночи тень* (И на немые стогны града *Полупрозрачная наляжет ночи тень*), во втором — *ночная мгла* (На холмах Грузии *лежит ночная мгла*). В черновых набросках первого стихотворения было: *налегла Немая ночь на стогны града Полупрозрачная нисходит с нею мгла* (вар., стр. 652). Слово *мгла*, стоявшее обычно в одном ряду со словами *мрак, тьма*, не вязалось с определением *полупрозрачная*, которое влекло за собой представление о петербургских белых ночах. Для характеристики полусвета этих ночей точнее было обратиться к слову *тьнь*, подкрепив его определением *полупрозрачная*. Тем самым, слову *тьнь* возвращалось его собственное значение (не *l'ombre de la nuit*). Во втором стихотворении происходит обратная замена: первоначальный текст: *Все тихо — на Кавказ ночная тень легла* (вар., стр. 722) превращается

в: На холмах Грузии *лежит ночная мгла*: здесь слово *мгла* точнее обозначает густой мрак южной ночи⁵⁰.

Подобного рода правки первоначальных вариантов, направленные не столько на разрушение привычного сцепления слов, сколько на усиление смысловой полноценности слова, можно наблюдать и в ряде других текстов после 1823—1824 гг.⁵¹

б) Употребление слов в их собственном номинативном значении ни в какой мере не исключает экспрессивной наполненности. Это хорошо подтверждается работой Пушкина над стихотворением «Зимняя дорога». Строка *отуманен лунный лик* заменила первоначальное: *светит бледно лунный лик*, во-первых, потому, что Пушкин поздних лет предпочитал избегать старых трафаретов: в *светит лунный лик* таким трафаретом было *лунный лик* — синоним слова *луна*; Пушкин обращался в подобном случае к прямому наименованию явления: *светит луна, месяц*; во-вторых, потому, что строка *Отуманен лунный лик* связывалась с началом стихотворения, как бы повторяя его содержание и экспрессию: «Сквозь волнистые туманы Пробирается луна. На печальные поляны Льет печально свет она». Отсутствие персонификации луны определяет особую выразительность метафор — *пробирается, печально, лик отуманен*, превращающих луну — деталь пейзажа — в нечто сопереживающее лирическому герою, несущее его настроение. Именно отсутствие персонификации луны делает указанные слова, внешне характеризующие луну, элементом характеристики душевного состояния героя, способствует совмещению в них двух значений — прямого и метафорического.

Возможно, что обращение в стихотворении «Аквилон» к слову *лик* в сочетании *лик солнца* (Пускай же *солнца ясный лик Отныне радостью блистает*) вызвано словом *радостью*, которое направляет понимание *лик* как «лицо»⁵².

⁵⁰ Ср. ранее в «Кавказском пленнике»: Когда на холмах пеленою *Лежит безлунной ночи тень* (КП I), где *тень* употреблено в значении «мрак, тьма», и в вариантах в этом тексте: Почило <всё> в *ночной тени* (т. IV, стр. 300). См. также: Л. В. Щербачева. Опыт лингвистического толкования стихотворения (I, Воспоминания) — Избр. работы по русскому языку. М., 1957, стр. 42.

⁵¹ Сопоставление черновых вариантов и окончательного текста показывает различный характер правок, объединенных единой целью — стремлением к лаконизму, предельной семантической нагрузке каждого слова и стилистической и экспрессивной оправданности старых сочетаний, если они допускаются. Перечислю некоторые из них, связанные с текстами стихотворений 1826—1837 гг.: *из лона волн > со дна речного* («Как счастливы я, когда могу покинуть»); *В полночь... тьма ночная > Полночь нас не разлучит* (Зимняя дорога); *В местах > в волнах > в краю > Близ мест, где* («Близ мест, где царствует Венеция златая»); *скользит по лону вод > по взморью плывет* (Там же); *При блеске Веспера > При свете Веспера* (Там же); *От мравов северных освободив эфир > От северных оков освобождая мир* (К вельможе).

⁵² Ср. в стихотворении «Бесы»: *Невидимкою луна Освещает снег летучий; В мутной месяца игре; в стихотворении «В поле чистом серебрится»:*

в) В том случае, когда поэтический язык располагал сочетаниями, опорное слово которых могло функционировать и как независимое с тем же значением (например, *бездна, глубина, пучина, хлябь моря, морская* и просто *бездна, глубина, пучина, хлябь; синева, лазурь неба, небес, воздушная, звездная* и просто *синева, лазурь* как метонимические обозначения неба; *светило дня, дневное* и просто *светило* при обозначении солнца и т. п.), Пушкин явно тяготеет к изолированному слову (что, конечно, не исключало в особых случаях и употребление сочетаний), стремясь совместить в нем значение, которое несло оно в составе сочетания (*бездна — «глубина»*) и в свободном употреблении (*бездна — «море»*). После 1826 г. он прибегает к этому слову в следующих текстах: И царицу и приплод Тайно бросить *в бездну вод* (ЦС); О мощный властелин судьбы! Не так ли ты *над самой бездной* На высоте, уздой железной Россию вздернул на дыбы? (МВ II); Ее ревнивая тоска, Как будто хладная рука Ей сердце жмет, как будто *бездна* Под ней чернеет и шумит (ЕО VI 3). Во всех трех случаях слово *бездна* — двузначно: оно может быть понято и как синоним слова *море*, и как «пропасть, бездонная глубина». Лишь в стихотворении «Близ мест, где царствует Венеция златая» — переводе из А. Шенье (1827): «и тихой музы полн, Умеет услаждать свой путь *над бездной волн*» сочетание *бездна волн* является поэтическим трафаретом, обозначающим море⁵³. Совершенно устраняет Пушкин позднего периода употребление поэтического слова *пучина* в значении «море». В стихотворении «Моя родословная» (1830) строки: «И был отец он Ганнибала, Пред кем *среди Chesменских пучин* Громада кораблей вспылала» — ориентированы на воспроизведение языкового колорита соответствующих од XVIII в.⁵⁴ Слово *пучина* в «Евгении Онегине»: *Кипучий, темный и седой Поток; И пред шумящею пучиной*, Недоумения полна, Остановилась она (ЕО V 11) и далее: Татьяна ропщет *на ручей* (V 11) близко к его этимологически исходному значению, зафиксированному словарем АР: «Бездна; самое глубокое место на море, в котором вода крутится все приближающееся поглощает» (ч. V, стб. 743). Та же судьба и у слова *глубина* в «Медном всаднике» (Словно горы *Из возмущенной глубины* Вставали волны там и злились, I), в котором совмещены значения

Месяц ясный светит гладно; в стихотворении «Зимнее утро»: Луна, как бледное пятно, Сквозь тучи мрачные желтела,— где отсутствует метафорическое окружение.

⁵³ В тексте А. Шенье этим стихам соответствуют следующие: «Il chante — et plein du Dieu, qui doucement l'âme sait egayer du moins sa route sur l'abîme. Обращение Пушкина к поэтическому трафарету *бездна волн* могло быть вызвано словом *полн*, замыкающим предшествующую строку.

⁵⁴ Ср. у Хераскова в поэме «Чесменский бой»: Он бросил молнию в их плавающие дома, ударили со всех сторон российски грома;... Огонь небесну твердь, *пучину* кровь багрит... И пламень став столбом *пучину* озарил и т. п.

«море» и «глубь, бездна», чему способствует и окружение: «вставали из...». Обращение к этому слову в «Русалке» (Поздно. Рошчи потемнели, Холодеет *глубина*) — старая традиция метонимического наименования глубокого места, не имеющая отношения к «мору» — здесь дно реки. Ср. текст «Песни русалок» ([Веселой толпою *С глубокого дна* Мы ночью всплываем. Нас греет луна]. Любо нам порой ночьюно *Дно речное* покидать, Любо вольной головою *Высь речную* разрезать», с черновым вариантом: «Веселую толпою *Из тихой глубины* Мы ночью выплываем» (стр. 344). Точно обозначенное место действия последнего варианта выросло из отброшенного поэтического устаревшего для Пушкина сочетания *из тихой глубины*.

Отношение Пушкина к прежней поэтической фразеологии хорошо прослеживается по наброскам именно этой песни. Первое, что ложилось на бумагу в силу определенного, усвоенного ранее навыка, подвергалось устранению или строгому отбору. Так, словам *С глубокого дна* — прямому обозначению места — в черновых набросках соответствуют прежние поэтизмы: *под волной / под волнами / струистый наш дом / под волнами в речной <?> глубине / речное дно / в речной глубине / из темной глубины / наши кельи водяные*⁵⁵.

Мысль, которую можно было бы выразить прозаически как «подняться вверх, чтобы подышать воздухом», не нашедшая окончательного воплощения, в вариантах проходит также через ряд связанных фразеологических сочетаний: *подышать в воздушной мгле / пить воздушные струи / пить воздушную струю*, отражающих французское *courant d'air* струя воздуха⁵⁶, и, наконец, с отказом от слова *струя* — «звонкий воздух *любо пить*», а затем — «В нем сушить и отряхать». «Звонкий воздух» Пушкин сохраняет в основном тексте⁵⁷.

г) Ту же установку на отказ от поэтических перифраз и на использование старых опорных слов в преображенном виде можно отметить и при обозначении неба. Перифразы с определяющим членом, непосредственно называющим определяемое (*неба, небесный, эфира, воздушный, лазурный*), привлекаются реже, заменяясь или одним словом, или сочетанием с индивидуальным определяющим членом. Сочетаниям со словом *высота, вышина* в качестве опорного слова: *С небесной высоты* (На возвращ. Госуд. Имп. из

⁵⁵ Перечень определяется порядком расположения вариантов в «Полном собрании сочинений» А. С. Пушкина (т. VII).

⁵⁶ См. *courant* («Grand Dictionnaire Français-Russe et Russe-Français», стр. 182).

⁵⁷ Вычурное и «красивое»: *любо кудри золотые В тонком воздухе купать* заменяется на *И зеленый, влажный волос В нем (воздухе.— А. Г.) сушить и отряхать* (Пушкин добивается большего отражения фольклорных представлений — *зеленый волос*, а не *кудри золотые*).

Парижа); с лазурный высоты (Сон); эфира высоты (Гв.); с небесной вышины (Ц); в небесной вышине («Редеет облаков летучая гряда», 1820); в дальней вышине (К Батюшкову, 1814) после 1826 г. соответствуют лишь «Советники Зевеса, Живете ль вы в небесной глубине» («Еще одной высокой, важной песни», 1829)⁵⁸ — форма, на которой остановился Пушкин после отвергнутых: в небесных высотах / в высоких небесах / в небесных высотах, воспроизводящих широко распространенный штамп⁵⁹. По-видимому, акцент на «глубине» небес представлялся Пушкину свежим, так как он прибегает к нему и в «Скупом рыцаре» (1830): «Усните здесь сном силы и покоя, Как боги спят в глубоких небесах» (СР II), разрушая старое обращение к признаку (глубина), возведенному, в ранг опорного слова перифразы, т. е. разрушая старую перифразу. В «Моцарте и Сальери» высота («быть может, злейшая обида В меня с надменной грянет высоты — Тогда не пропадешь ты, дар Изоры», — МС I) могла бы быть истолкована как «небо» (небожители), если бы не логика всего текста; этому препятствует определение с надменной высоты, издавна несущее значение «напыщенный, гордый, высокомерный», обычно применяемое к людям, и слова «грянет злейшая обида», которые нельзя отнести к «справедливому» божеству. Все это заставляет предполагать под «высотой» «высокопоставленных лиц», «высшую знать». Предполагать здесь метафорическое употребление прилагательного надменный трудно — оно не в духе пушкинского языка⁶⁰.

д) Своеобразно обращение позднего Пушкина и к образу порока, пелены, завесы, как было указано, ранее находившего

⁵⁸ Стихотворение представляет собой неотделанный вольный перевод первых 32 стихов «Гимна к пенатам» Р. Соути (см.: А. С. Пушкин. Полное собр. соч. (в 9-ти томах), т. II. Academia, 1935—1937, Примечания). Варианты стихотворения отличаются обилием славянизмов.

⁵⁹ Поэт к слову глубина обращается еще в «Гавриилиаде» для указания на бесконечность и бескрайность небесного пространства, выражение чего несвойственно словам вышины — высота: «Пред нею вдруг открылся небосклон Во глубине своей необозримой». Слово глубина было в образном отношении более емким, объединяло в себе большую сумму представлений. Может быть, то же значение выражается сочетанием «беспредельная вышина»: Мчатся бесы рой за роем В беспредельной вышине (Бесы). Ср. также: И кто-то в дымной глубине Взвился чернея мглы туманной (РЛ I). Обращение к слову глубина — глубь как опорному слову перифраз, обозначающих небо, встречается у Полежаева в стихотворении «Гений»: Я неразрывен с небесами! И глубь эфирную рассек Одушевленными крылами (1825). Державин это семантическое наполнение «высота» выражает в образах вещественно осязаемых: Возвел я мысленные взоры В небесны, лучезарны Горы (Помощь божия); Как с синей кругизны эфира Лучам случится ниспадать (Изображение Фелицы).

⁶⁰ Вполне вероятно, что употребление слова глубина, глубь в применении к небу наряду с более распространенным высота, вышина, высь, явилось результатом воздействия французского *hauteur*. «Dictionnaire de l'Académie Française» при этом слове указывает: Il signifie aussi Profondeur (т. I, стр. 606).

свое применение в ряде случаев, в частности и при обозначении неба. Пушкин не отказывается от этого образа, но снимает графрет (ср. раннюю Элегию «Я видел смерть...», 1816, где *небес завеса* обозначает небо), разрывая спаянность членов старого описательно-метафорического сочетания и тем самым возрождая стершийся образ. Широко представленное в ранних стихах изображение прихода ночи через образ покрыва, пелены, ризы ночи, расстилающейся над миром, в стихотворениях позднего периода служит истоком новых трансформаций, уводящих далеко от поэтического стандарта: В стихах: *Прозрачно-легкая завеса Объемлет небо* (ЕО Пут.) — *завеса* — это дымка, следствие того, что «луна взошла». В стихотворении «Какая ночь! Мороз трескучий» — старый образ покрыва, завесы выведен в сравнение, с соответствующим предметным и лексическим преобразованием (На небе ни единой тучи; *Как шитый полог, синий свод Пестреет частыми звездами*), связывающим его с конкретно-бытовой реалией (полог), что позволяет Пушкину вести дальнейшее развертывание образа (*полог шитый* — звезды, следовательно, как золотое шитье на синем фоне). В стихотворении «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла По небу стелется одеждою свинцовой» (1824) вводится *одежда* вместо обычного поэтического *покрыва, ризы* — образ, резко осязаемый своей вещественной конкретностью вследствие своего синтаксического положения (творительный сравнения) и непосредственного лексического окружения (*свинцовой стелется одеждою*).

Чрезвычайно показательной для позднего Пушкина является работа над текстом стихотворения «Клеопатра» (1828), отражающая преодоление традиционно-поэтических штампов начала XIX в. Так, для выражения содержания «когда наступит утро» он останавливается на пластическом образе, несущем характерологические функции и связанном с приемами описания зари в классической поэзии XVIII в.:

*Но только утренней порфирой
Аврора вечная блеснет,
Клянусь — под смертною секирой
Глава счастливых отпадет*⁶¹.

В поисках этой формы Пушкин последовательно перебирает следующие варианты: *Когда же сквозь завес во храмину мою Блеснет Авроры луч*. В беловом автографе первой редакции: *но*

⁶¹ Ср. у него же в стихотворении «Гараль и Гальвина» (*dubia*): *Златой зари раскинулись покровы*. Слово *порфира* в этом ряду слов-образов было нередким. Ср. у Урусовой: *Натура, разослав лазореву порфиру*, Велела нежному благоухать Зефиру. (Полион, 1774); у Петрова: Прекрасно солнце востекло; Лес, горы, реки, океаны *Лучей в порфиру* облекло (На взятие Измайла, 1790).

лишь сойдут ночные тени / но лишь заря / но лишь багряною златистой порфирой Аврора вечная блеснет — и, наконец, но только утренней порфирой Аврора и т. д. (в правках автографа второй редакции). Он последовательно перебирает нейтрально-поэтические штампы непосредственно с ним связанной литературы (*блеснет луч Авроры, сойдут ночные тени*), отклоняет прямое наименование явления (лишь *заря*), чтобы, устранив «роскошный слог» (прилагательные *багряный, златисгый*), прийти к по-античному простому образу, осложненному лишь словом *порфира* (вместо *риза, покров*) с определением *утренний*, вобравшим в себя семантику двух отвергнутых ранее определений.

е) Особые функции в лирике позднего Пушкина несут классические традиционные сочетания, не встречающиеся в раннем периоде и воспроизведенные в их наиболее типичной форме: *небесное поле* («Ночь светла; в небесном поле». 1824—1836); *области заочны* («Отцы пустынноики и жены непорочны», 1836) — для обозначения неба как покровы и как местопребывания божества и *круг земной* — при обозначении земли — перифразе, типичной для XVIII в. (К**. «Ты богоматерь, нет сомненья», 1826).

В практике русских поэтов опорный образ сочетания *поле небесное* нашел воплощение в синонимическом ряде опорных слов — *поле, равнина, долина, пустыня, степь*⁶² с определяющим *неба, небес, воздушный, эфира, звездный*. Эти перифрастические сочетания в начале XIX в. усложнялись вводом перифрастических заменителей каждого из членов сочетания: небо могло быть названо *полям страны воздушной* (Рындовск., Осень. Кладбище); *лазоревыми полями небосклона* (Люценко, Ермак); *океаном воздушной степи* (Вяземск., Коляска) и т. п.

Отсутствие каких бы то ни было попыток конкретизировать опорное слово-образ позволяет предполагать его более или менее отвлеченное семантическое наполнение: слова *поля, долина, степь* могли обозначать ничем не заполненное пустое пространство земли вообще. Слова эти у поэтов конца XVIII — начала XIX в. превратились в овеществленные определяющие, подчеркивающие пространственную беспредельность. Возникновение в начале XIX в. попыток развернуть образ, исходя из «вещественного» содержания опорного слова, может рассматриваться как ввод нового образа. Ср., например: И, сеющий, засеет он Свое *лазоровое поле* И, по

⁶² Следует иметь в виду, что эти слова обозначали далеко не равные понятия: слово *равнина* могло обозначать ровное пространство вообще. *пустыня, степь* — не заполненное ничем пустое место, пространство. Но при конкретном применении в составе перифраз они объединялись общим признаком: все они могли обозначать и земное пространство, с той разницей, что слова *поле, долина, степь* в перифразах «неба» выступали как метафоры, а слова *равнина, пустыня* — в своем прямом широком отвлеченном употреблении (см. «Словарь языка Пушкина»).

своей единой воле, Звездам и солнцам даст закон (Ф. Глинка, Глас бога избранному его); Гордовыи кони, лепогривые Быстро несутся в полях небес (Мерзляков, Гимн луне); то же в сравнении у Бенедиктова: О небо, небо голубое — очаровательная степь! (К женщине). Ср. у Жуковского в стихотворении «Добродетель» (1798): С цепей своих Борей сорвался, В полях небесных гром раздался, Завыл и лес, и сонм морей! — старое употребление перифразы.

У Пушкина сочетание *поле небесное* встречается в незавершенном стихотворении «Ночь светла; в небесном поле Ходит Вesper золотой», тематически связанном с новеллой Э. Т. А. Гофмана «Дождь и догаресса»⁶³ и датированном Т. Г. Цявловской 1833 г.⁶⁴ Последняя полагает, что следует поздним вариантом первой строки считать: «В голубом небесном поле Светит Вesper золотой»⁶⁵. Впрочем, сказать, во что вылились бы эти строки после окончательной отделки, трудно. Здесь интересен сам факт обращения к стандартной фразеологии ранних лет в ее наиболее «чистом» виде — *поле небесное*. Установка на воспроизведение штампа в его наиболее классической форме видна и из отбора наиболее ходовых определяющих к опорному слову сочетания. Пушкин перебирает следующие варианты: *В голубом эфирном поле* / *В голубом воздушном поле* / *В голубом небесном поле* / *ночь тиха, в небесном поле*.

Классическая перифраза *области заочны*⁶⁶, введенная в стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны» (1836), представляет обращение к церковно-риторической фразеологии, вплетенной в ряд других того же стилистического тона (*отцы пустынноики, жены непорочны, сердцем возлетать, укреплять средь дольних бурь и битв*) в строках, предворяющих переложение молитвы.

Перифраза *круг земной* в легком шутовском стихотворении «Ты богоматерь, нет сомнения» (1826) — явление, типичное для поэтической речи XVIII в. Она встречается у Сумарокова: Господень весь сей *круг земной*, Моря и суша, все вселенна (Из 23 псалма); у В. Петрова: А ты, великий град, краса *земного круга* (Гр. Г. Г. Орлову, 1772) и у него же с вариантным преобразованием второго члена сочетания: Доброт твоих пленяся слухом, Наполнившим *весь света круг* (На взятие Яс, 1769); у Капниста: Как царь

⁶³ См.: А. С. Пушкин. Полное собр. соч. (в 9-ти томах), т. III, Комментарии, стр. 459.

⁶⁴ См.: Пушкин. Полное собр. соч. Справочный том. Изд. АН СССР, 1959, стр. 29—30.

⁶⁵ Ход правок, производимых Пушкиным поздних лет, заставляет в этом усомниться.

⁶⁶ Ср. у Сумарокова: Присвоя сей страну, Райски радости Себе, И во областях *бездвестных* Насыщайся благ небесных (Ода На погребение госуд. имп. Ел. Петр.); у Дельвига: Но я, когда со мною лира, *За светлы области Эфира* Я не отдам златыя дни (Поэт).

лучей, вселенной круг Согрев, Ты к западу склонился (Память); у Державина: Но Меонид в круге мира В слове бессмертном живет (Издателю моих песней). Возможно, что привлечение данной перифразы и не вызывалось специальной игрой на устаревшем выражении.

ж) Обращение к старым поэтическим перифразам, не встречающимся в ранних произведениях Пушкина, кроме стилистических задач, вызывалось в зрелый период стремлением к наиболее точному воспроизведению всей языковой атмосферы оригинала, отражающей его специфические особенности, спроецированные на аналогичные формы отечественного языка. Примером может служить (применительно к рассматриваемому нами кругу явлений) оставшийся незаконченным перевод X сатиры Ювенала. «От западных морей до самых врат восточных Не многие умы от благ прямых и прочных Зло могут отличить» (1836)⁶⁷. Пушкин здесь передает первые две строки оригинала двумя перифразами, экономя уложенными в рамки одной стихотворной строки, обращаясь к очень распространенным в XVIII в. формам обозначения востока и запада. Ср., например: *От западных берегов до самых врат Авроры* О наших распрях свет вещать Не умолкает («Генриада» Вольтера, пер. Княжнина, I). В оригинале: *Des rives du Couchant aux portes de l'Aurore, De vos longs différends l'univers pale encor*; О солнце! блеск лучей твоих *Чрез праг востока истекает* (Капн., Гимн Солнцу)⁶⁸.

⁶⁷ Текст этой сатиры в переводе Ф. Петровского таков: Всюду, во всякой стране, начиная от города Гадов Вплоть до Востока, до Ганга, немногие только способны Верные блага познать, отличив их от ложных и сбросив всех заблуждений туман (Римская сатира, ГИХЛ, М., 1957, Ювенал. X сатира).

⁶⁸ «Dictionnaire de l'Académie Française» под словом *matin* указывает: On dit en Poésie, *Les portes du matin*, pour dire, L'aurore ou le levant (т. II, стр. 70). Обозначение востока и запада как *vrat, дверей, прага востока и запада* входило у поэтов XVIII в. и их эпигонов XIX в. детально в широкое картинное описание восхода и заката солнца (Феба) или появления зари (Авроры). Например, у Капниста: Воздев блестящу багряницу, Уже стыдливая зари Ведет ятарну колесницу Дней светоносного царя. *На праг востока он въезжает, Златые возжи потрясает* И огненным бичом коней Стремит на свод небес лазурных (На всерадостное обручение... 1793 года). Ср. также у Парни: Et si la matineuse Aurore Oublie d'ouvrir au soleil Les larges portes de vermeil Le soir ils y seraient encore (Billet, I, стр. 85). Восток и запад в XVIII в. могли обозначаться как *солнцев дом, вечерний или ранний солнцев дом*. Ср.: Идеи б наряжал то в молнию, то в гром, *В вечерний бы летал, то в ранний солнцев дом* (В. Петров. Его светлости кн. Г. А. Потемкину); Меж тем зари С лицом румянцем испещренным *Чертоги солнцевы отверзла на востоке* («Генриада» Вольтера, пер. Княжнина, VII) (в оригинале: L'aurore serpendant, au visage vermeil, Ouvrait dans l'Orient le palais du soleil). Батушков в стихотворении «На членов Вольного общества любителей словесности» обращается к этой перифразе как к архаическому высокому элементу поэзии XVIII века: И тухнет дальний солнцев дом. И звезды падают рядами. В приме-

з) С несколько иной мотивировкой приходит Пушкин к таким поэтическим словам и сочетаниям, как *Диана, богиня тайн и вздохов, небесная лампада, странница небес*, широко привлекающимся поэтами его времени для обозначения луны и звезды. В ранний период у Пушкина они не встречались, по-видимому, чисто случайно. Эта фразеология и поэтическая лексика не была абсолютно равноценной: слово *Диана* (луна) было поэтически более нейтрально, чем сочетание *богиня тайн и вздохов, небесная лампада*, связанные с элегической поэзией начала XIX в.

Впрочем, даже слово *Диана*, встретившееся в первой главе «Евгения Онегина» и в «Домике в Коломне» в силу различного текстового окружения представляет собой разные явления: первое (И вод веселое стекло Не отражает *лик Дианы*, I, 47)⁶⁹ — обычный поэтизм в типичном поэтическом окружении (*лик Дианы, стекло вод*), второе — тоже поэтизм, но не поддержанный окружающим текстом (Зимой ставни закрывались рано, Но летом до-ночи растворено Все было в доме. *Бледная Диана* Глядела долго девушке в окно. (Без этого ни одного романа Не обойдется; так заведено!) Бывало, мать давным-давно храпела, А дочка — *на луну* еще смотрела. — ДК XVIII). Помещенный в прозаическое по форме и по содержанию окружение поэтизм выглядит шутовским извлечением из другого текста⁷⁰.

К перифразе *небесная лампада* Пушкин прибегает как к яркому поэтическому штампу поэзии своего времени при языковой характеристике Ленского-поэта. *Небесная лампада* — луна — одно из многочисленных языковых звеньев цепи, характеризующих этот образ. Чтобы в этом убедиться, достаточно сопоставить текст XXII строфы второй главы «Евгения Онегина» с текстами стихотворений ряда поэтов. Ср.:

И Ночь, и Звезды, и Луну,
Луну, *небесную лампаду*⁷¹,

чаниях к этому стихотворению сказано: «Выражение «Солнцев дом» заимствовано у Державина («На освящение Эрмитажного театра», 28 января 1808 г.). См.: К. Н. Б а т ю ш к о в. Сочинения, стр. 571. Ср. у Держ.: «Не *Солнцев ли сей дом?* Он весь блестит огнями!» Сопоставление неточно, так как здесь другой, буквальный смысл.

⁶⁹ В черновых вариантах было проще: *Лучей луны* не отражает. Пушкин выбирает более поэтическую форму в духе времени (т. VI, стр. 248). Набоков в комментариях к данному тексту подчеркивает общепозэтический штамп этого отрывка, приводя следующую параллель: «le disque de Diane, qui se réfléchit dans le miroir de l'Océan, nous oublions nos espérances et notre âme se retrace insensiblement le souvenir du passé».

⁷⁰ Луна в поэзии называлась также *Селеной*: Среди прозрачной пены Летучих облаков Мелькает рог *Селены* (Жуковский. К Батюшкову, 1812); *Цинтия*: Приветствую тебя, о *Цинтия* младая, Исходишь из ночных печальных туч (Вост., Песнь Луны, 1799); *Гекагой*.

⁷¹ Черновые варианты этой строфы говорят об обороте Пушкиным наиболее типичной, ходовой в элегической поэзии лексемы и фразеологии: *безвест-*

Которой посвящали мы
Прогулки средь вечерней тьмы,
И слезы, тайных мук отраду...
Но нынче видим только в ней
Замену тусклых фонарей.

В этой строфе элегические ситуации — поведение героев и типичная обстановка, их окружающая (тьма ночная или вечерняя, ночь, луна, звезды), поддержаны чисто элегической фразеологией. Восприятие всего этого автором дано через отношение его к одному из элегических объектов (луне). Современники должны были остро чувствовать это отношение к типичным темам и типичным формам их выражения. Ср., например, у Милонова: Типина в поля сошла, И среди небес лампада *Бледна Цинтия зажгла* (Ночь на могиле друга, 1819 г.); у Домантовича: *Ночная, томная лампада*, Подруга скорби и мечты, На поле и тропинки сада, *Лила сиянье с высоты* (Меланхолия); у Кюхельбекера: И старец к ней, к *лампаде ночи*, Безмолвствуя, подьмет очи (Зоровавель); Сияет величава и светла, *лампада божия, луна златая* (Сирота); у В. Теплякова: Ни одной отрадой, *Одной небесною лампадой* Творец наш жребий озарил (Странник) (здесь о звезде. — А. Г.).

С языковой характеристикой Ленокского связано и другое мотивированное перифрастическое наименование луны как *богини тайн и вздохов нежных* — перифраза, выросшей в недрах поэзии начала XIX в. и расположенной в ряду элегических сравнений: *...как мысли девы, как сон младенца, как луна...*

И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна
В пустынях неба безмятежных,
Богиня тайн и вздохов нежных

Евгений Онегин, II 10⁷².

Ср., например, у Лермонтова: *Всплывает из-за них (гор. — А. Г.) луна, Царица лучших дум певца* («Люблю я цепи синих гор», 1832) ⁷³.

ной лиры первый звон было заменено на *его свирели первый стон*, затем на *его цевницы первый стон*; *Луну, любовников отраду на Небес блестящую лампаду* / *Небес унылую лампаду* / *Небес бродящую лампаду* — строки, вылившиеся в *Луну, небесную лампаду*.

⁷² Фразеологизм в его характеристических функциях поддержан серией других сочетаний, воспроизводящих принятые формы поэтического обозначения. Ср. там же в строфах IX и X второй главы: *Под небом Шиллера и Гете*; *В пустынях неба; в лоно тишины* — все это в сопровождении идущих от автора непосредственных характеристик: *И нечто, и туманну даль, И романтические розы* и т. п.

⁷³ В черновых вариантах «Акафиста Екат. Ник. Карамзиной» (1827) Пушкин прибегает к перифрастическому обозначению звезды *странницей не-*

и) Говоря о позднем периоде пушкинского творчества, следует отметить не только мотивированное воспроизведение устойчивой поэтической фразеологии. В определенных условиях Пушкин воспроизводит первобытное восприятие образной основы позднего фразеологизма как примету давних лет и древней культуры. Эти случаи нельзя смешивать с новым, индивидуально-авторским оживлением той же образной основы, являющимся разрушением устойчивого штампа. Примером подобного рода «восстановления» может служить употребление сочетания *неба своды* в «Подражаниях Корану» (1824):

Земля недвижна — *неба своды*,
Творец, *поддержаны тобой*,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой,

где сочетание, поддержанное глаголами, отражая первобытно-образное представление о небе, способствует передаче древнего восприятия мира, а сам подбор слов, лишенный украшающих эпитетов, отражает суровую простоту древнего текста. В этих же строгих формах, освобожденных от языковых примет поэтического стиля конца XVIII — начала XIX в., идет и сопоставление солнца со светильником:

Зажег ты солнце во вселенной,
Да светит небу и земле,
Как лен, елеем напоенный,
В лампадном светит хрустале

(см. об этом раздел IX).

С подобным же преобразующим обращением к старому образу в период зрелого творчества встречаемся в «Полтаве»: «*Звезды ночи, Как обвинительные очи, За ним насмешливо глядят*», где уподобление в основе своей связано со старым именованнием звезд *очами небес, божьими*⁷⁴.

бес, заменив его в окончательном тексте на *высокое светило* В эфирной тишине небес. Специфически поэтическая карамзинская фразеология сталкивается им с шутиливой концовкой: «Тебе, сияющей так мило Для наших набожных очес», объединяющей салонно разговорное так мило с славянской формой поэтического слова *очи — очес*. Ср. *страницу небес* с определением луны как *небесной пугницы* у Бенедиктова (Три вида).

⁷⁴ Ср. в «Dictionnaire de l'Académie Française»: *o e i l (y e u x)*... On dit figurément et poétiquement Le soleil, *L'oeil de la nature, l'oeil de univers* (т. II, стр. 157). С этим образом встречаемся у Ломоносова: Возри в безмерный круг небес: Он зыблется и помавает И славу зреть Твою желает *Светящих тьмами* в нем очес (Ода на день тезоименитства... 1743 года, 12); у Хераскова: Отвершая небес *недремлющие очи*, Луна дрожащая открыла бледный зрак (Чесменский бой); у Гнедича: И только звезд *бессмертных очи* Там светят с бледною луной (К. К. Н. Батюшкову, 1807); у Кю-

к) Говоря о пейзаже позднего Пушкина, следует прежде всего отметить господство в нем реалистического описания природы, на которое в его ранних стихах имелись лишь отдаленные робкие намеки. Пейзаж здесь также несет часто вспомогательные функции, он дается через призму восприятия лирического героя, но этот герой — не условный герой лицейских произведений, и его мироощущение — не условная грусть или радость героев прежних лет. Пушкин поздних лет предпочитает непосредственные точные обозначения предметов (*глушь лесов сосновых, под окном своей светлицы, забытые ворота, чернеет отдаленный путь, двор уединенный, снегом занесенный, колокольчик, ни огня, ни черной хаты, глушь и снег, версты полосаты, мороз трескучий, на небе ни единой тучи, у ворот затворы с тяжкими замками, степь нагая, земля промерзлая, дол завялый, проглянет день и уж темно; луна, как бледное пятно; тучи мрачные, небеса голубые, снег летучий, мутно небо, в поле чистом серебрится Снег волнистый и рябой; ветра дальний вой, у печей за стеклами двойными и т. п.*). Реалистическое воспроизведение русской природы и быта распространяется и на описание южной природы, элементы которой составляли условноромантический пейзаж прежних лет (*Уединенно море плещет на опаленные луга, Дубрав не видно, степь нагая Над морем стелется одна; И степь и ночь — и при луне Черты далекой, бедной девы; даже в стихотворении «Талисман», где: море вечно плещет На пустынные скалы, Где луна теплее блещет; на север с юга*). Но эти точные наименования предметов и явлений, сопровождающиеся определениями, делающими их еще более конкретными и вещественно ощутимыми (*леса сосновые, путь черный и отдаленный, мороз трескучий и т. п.*) — сами по себе, будучи поставленными в один сцепленный образный ряд и обрамленные единым настроением — восприятием автора, выражающимся в эмоционально-оценивающих эпитетах (*забытые ворота; двор уединенный, печальным снегом занесенный, луна теплее блещет В сладкий час вечерней мглы; день чудесный; тучи мрачные, луна как бледное пятно; всюду мрак и сон докучный; грустен ветра вой и т. п.*) — уже экспрессивно выразительны, действуют на читателя своим комплексом, непосредственно вызывая соответствующие картины, чего не было в условном пейзаже первого периода, с его условно-трафаретными формами. Впрочем, сказанное ни в какой мере не может претендовать на характеристику пейзажных зарисовок Пушкина и тем более роли пейзажа в развитии лирической темы.

хельбекера: Глядят на нас бесчисленные очи Таинственной и необъятной ночи (Сирота); у Бенедиктова: С тех пор как часто небо ночи Стремит в таинственной дали Свои мерцающие очи На лоно сумрачной земли (Прости).

IV.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ФРАЗЕОЛОГИЯ, СВЯЗАННАЯ С ТЕМОЙ «ВОЙНА»

1. Тема войны принадлежала к разряду «высоких» тем. М. Сперанский в «Правилах высшего красноречия»¹ писал: «Разсуждая о высоком вообще, мы назначили некоторые его источники. Здесь мы приметим, что слог тогда наипаче может возвыситься, когда мысли побочные, в него входящая, берутся: I) от природы; II) от Религии; III) от высоких страстей; IV) от политики, и далее: «Понятия, взятые от некоторых сторон политики, так же могут возвысить слог. Можно ли, чтобы слог не возвысился при описании сей огромной машины, сложенной из толикаго множества частей и движимой прикосновением оного?» Сперанский иллюстрирует эту «возвышенность» слога на условном изображении войны, чудовища «с кровавыми очами», с «железным челом, возвещающим ужас», сидящего в пещере «на громаде трупов и костей» и «во рвении досады грызущего собственное свое чрево»; чудовища, из уст которого вылетает пламя и смерть, при бедре которого висит «еще дымящийся кровью меч», а у ног лежат повержены «сии медные громы»².

Поэзия предпушкинского периода приняла от предшествующего времени классицистические формы решения этой темы, что и нашло свое отражение в приведенном выше высказывании М. Сперанского. Образцами для подражания при изображении войны считались оды Ломоносова, Державина, Петрова, высокие произведения Хераскова, Княжнина, определившие как систему условных образов, так и подбор языковых (лексических и фразеологических) средств их обозначения.

В качестве структурного центра всех выражений, принятых по наследству от классицистической поэзии XVIII в., выступали образы Марса (Арея) и Беллоны, преимущественно в их условно живописном изображении, а также близких им персонафицированных явлений — Раздора, Вражды. В книге «Избранные эмблемы и символы»³ даются следующие пластические их образы: «*М а р с*. Божок войны, брани и смятения представляется вооруженным с головы до ног... Иногда едущим в колеснице, влекомой

¹ М. Сперанский. Правила высшего красноречия. СПб., 1844 (написано в 1792 г.), стр. 185.

² Там же, стр. 199—200.

³ «Избранные эмблемы и символы». СПб., 1814.

Беллоною, или коньми» (стр. XXIX); «*Беллона*. Богиня войны, изображается приуготавливающей коней и колесницу Марсу, брату своему, идущему на войну. Иногда бегающей посредине сражения с распущенными волосами, и распаленными очами, и с кровавым бичом в руке. Иногда вооруженною с головы до ног с копьем, или бичом, или с мечом и щитом в руках» (стр. XXVI); «*Немезис*. Богиня мщения, изображается крылатою, и вооруженною факалами и змиями, в венце, и с оленьим рогом на главе» (стр. XXX); «*Раскол* представляется страшным и гнусным чудовищем, с красными очами, пеною около рта, и горящим факалом в руках» (стр. XIX); «*Несогласие*, или *раздор*, представляется в образе бледной яростной фурии, у коей вместо волос змии на голове, переплетенные окровавленную лентою: держащей в одной руке змию, а в другой зажженный факал, или кинжал» (стр. XVIII). Эти образы обычно полностью воспроизводились в поэзии при описании наступления войны или ее протекания. Ср., например, следующие тексты:

Тогда кровавая война от стран восточных
 Парит, касая пределов полуночных.
 В руке свирепый меч и пламенник несёт
 Хераск, Чесменской бой, песнь 1;

Дискордия, в таких ликующа местах,
 В груди имея злость, свирепость во устах,
 Склонены власы и взоры раскалены,
 Дыханье огненно, уста окровавлены,
 С улыбкой злобною на брань свирепу зрит;

 С мечом и пламенем летит меж кораблями;

 Она свой пламенник трясет и возжигает
 Там же, песнь 3;

Беллоу вижу я в полках —
 Берет копьё и шлем влагает;
 Имея пламенник в руках,
 Сердца россиян возжигает!
 Над войском слава вокруг парит,
 Златой трубою всем гласит
 Хераск., Ода российскому воинству;

Сошла свирепая Беллона,
 Брань в мире страшна началась;

 Раздор, соперник твой ужасный,
 Кроваво знамя вдруг развил,

Потряс — возжег огонь брани страшный,
Бедами злобу вооружил.

Мерзляков, Гений дружества;

Тут мы на Марсовы поля,
Где зыблется кровавый пламень,
Где кровожадная Мегера
Ужасный факел потрясает,—
Бежим, себя позабывая

Бобров, Херсонида.

На основе этих развернутых картин, а также серии перифрастических сочетаний, перенесенных из французских текстов⁴, возникли и к XIX в. успели превратиться в устойчивые формы обозначения войны, военных действий и военных деятелей целые ряды символически употребляемых слов и фразеологических сочетаний, определивших расширение ряда поэтических синонимов общезыковых форм обозначения данных явлений.

Любое поэтическое произведение, посвященное теме войны, не могло пройти мимо этих законоенных для ее высокого решения

⁴ Зависимость ряда фразеологизмов от французской классической традиции хорошо прослеживается при сопоставлении текстов «Генриады» Вольтера с переводом Княжнина (1777), который воспроизводит всю систему образов Вольтера, а следовательно, и всю фразеологию, с ними связанную. Не говоря уже о персонализации войны, или вражды, или раздора, что определяет подбор соответствующих деталей описания, можно указать на следующие группы образов: *гром, молния*: Рукам Испании свой гром препоручил (I, 6) — *aux mains des Espagnols a remis son tonnerre*; Из рук своих он гром на время отложил (I, 7) — *Il suspendi les coups qui partaient de ses mains*; Пустова Римского ты грома не страшися (III, 50) — *Ne doit point redouter les vains foudres de Rome*; Ты молнию его (Рима.— А. Г.) твоей одной рукою Возможешь и возжечь и можешь потушить (III, 52) — *C'est à vous d'éllumer au d'eteindre sa foudre*; По воле на земле войну я воспаляла; И гром бросала я с вершины Ватикана (IV 61) — *Du hout du Vatican je lançais les tonnerres*; Медяны челюсти на стены громы мечут (V 72) — *De cent bouches d'airain foudroyaient leur remparts*; Тогда замолк сей гром военных оных молний (VI 95) — *Alors on n'entend plus ces foudres de la guerre; пламень, светильник, пламенный, свеча; возжигать, воспалять*: Раздора нашего днесь пламень погасили (I 15) — *ont étouffé nos haines*; И пламень лютого раздора воспаляя (II 21) — *de la discorde allumant le flambeau*; От пагубной войны ея рукою возженной (II 23)...; Стремился возжигать он ярость заговора (IV 54) — *animer les fureurs*; Священный Рим свечи раздора воспаляет (III 76) — *Rome de la discorde allume les flambeaux*; Да воспалит мой гром твои (раздора.— А. Г.) свечи ужасны (IV 62) — *Tes flambeaux rallument mon tonnerre*; раздор; ...И потрясаючи светильником своим (IX 141) — *La Discorde... Secouant dans ses mains ses flambeaux allumés; войну я воспаляла (IV 61) — soufflait les guerres; челюсти*: Медяны челюсти на стены громы мечут (V 72) — *De cent bouches de bronze foudroyaient leurs reparts*; которых челюсти землю сотрясали (VI 95) — *Dont les bouches de bronze éprouvantaient la terre; сиянье славы, дым славы, лавры и др.*

форм. В качестве иллюстрации можно привести фразеологию стихотворения Алексея Колмакова «Ода на заключение мира со шведами 1790 году»: *затвориши Янов храм; страшусь огней Беллоны; И громов браней не терплю; И из горганей медных грески; Огнь возжигаете Беллоны; течет, В храм Славы достигает; возгорится Войны огнь сильный; Мати Росских чад; врагов твоих стираяй, рог; Твоим Перуном сокрушатся*; в «Оде на победы адмирала Грейга»: *чада Росски как Алкиды*. Ср. в стихотворении Державина «Петру Великому»: Его младенчески забавы Родили *громы* наконец; в «Песне лирической россу по взятии Измаила»: *драконы медны ржали; ад скрежещет зевом к ним; Уж блещут молнии крылами; Уж осыпаются громами*; В зиме рождены под снегами, *Под молниями, под громами*. Многократно повторенный набор этой фразеологии встречаем в классических поэмах XVIII в. — «Россиаде» и «Чесменском бое» Хераскова. Что подобного рода подбор лексики и фразеологии при решении данной темы не был только достоянием поэзии, свидетельствует приведенное выше изображение войны у М. Сперанского.

В XIX в. старая классическая фразеология не отмирает полностью, хотя *громы* и *Перуны*, символизирующие войну и различные стороны ее проявления, теряют активность и рассматриваются как примета высокого решения военной темы, характерного для прошлого века. Но степень концентрации этой фразеологии в одном произведении на фоне созвучной ей высокой лексики резко ослабляется в связи с отказом от облика лирического героя-поэта, «бряцающего на лире». Все больше входит в поэзию война с ее бытовыми деталями, с «земным» отношением к ней, что влечет за собой нейтрализацию лексического состава. В лице Дениса Давыдова война получает своего условного лирического героя, ухаря-гусара, восприятие событий и субъективные оценки которого определяют характер раскрытия темы. Это не значит, конечно, что тема войны перестала решаться как высокая тема. Это лишь значит, что развивающиеся в начале XIX в. средние жанры (ср. исторические элегии) способствовали «обытовлению», интимизации этой темы, следствием чего было обращение к стилистически сниженным средствам выражения. Старые устойчивые поэтические модели сохранялись, но менялась форма их лексической реализации; под влиянием фольклора, старой отечественной письменности, новых иноязычных воздействий появлялись новые образы и новые перифрастические модели. В начале XIX в. вырабатывался определенный круг поэтически нейтральных фразеологизмов, переходящих из произведения в произведение как в стихотворной, так и в особых формах прозаической речи.

Примером подобных общераспространенных образований начала XIX в. могут служить сочетания, типичные для средних жанров, выбранные из стихотворений Д. Давыдова: *завтра трубы загрубят, завтра громы загремят; среди кровавых боев; гром его побед*; тем

яс пламенем горю, готов на бранну прю; загремят войны перуны; гремит кровавыми делами; в грозах войны; на поле бранном, кровавый бой; сорвите лавр с чела; бог Фракии; воспитанник побед, бросал разящие перуны; в ужасах войны кровавой; горел бессмертной славой; упоенный Чадом славы бранных дел; чрез кровавый бой Свежим лавром осениться; в лаврах возвратиться; еще саблею блеснет; на Марсовых полях; среди грозы боев, мчал в пыль сраженья; луч славы; покроет лавром; питомец славы; огонь храбрости; грянет военной грозой; к пламенным сраженьям; вы — Отечества щит, Перун вековечной державы; дол кровавый; любимый сын побед. Ср. то же у Батюшкова: провел сквозь бранный пламень; на поле смерти; при зареве Беллоновых огней; кровавый Марс (= война); на поле славы, чести, победы; и в поле брани; под знаменем Беллоны; сложил меч, бросает с Марсом огонь и гром; любимец бога брани; платил дани богу славы; кровавая драка; в полях кровавья войны; К знаменам славы полетишь и т. п.

Обращение к этой общепоэтической фразеологии не исключает при переходе на «высокую» тональность привлечения классического пластического описания войны. Ср., например, в стихотворении Батюшкова «К Тассу»:

Воспел ты бурну брань, и бледны Эмениды
 Всех ужасов войны открыли мрачны виды:
 Бегут среди полей и топчут знамена,
 Светильником вражды их ярость разжена,
 Власы расстрепанны и ризы обагрены.

2. Наиболее традиционная фразеология, связанная с темой «война», группировалась вокруг имен мифологических персонажей (Марс, Арей, Беллона, Слава), слов-символов с очень широким применением (Перун, гром, молния; гроза, буря, непогода), а также слов-образов (огонь, пламень, жар, пыль, пожар, зарево, заря; светильник, факел, пламенник), генетически связанных с пластическим изображением богини войны Беллоны в качестве ее неизменного сопровождения или атрибута. Словами, направляющими толкование фразеологизмов, обычно выступали война, брань, бой, битва, Беллона, Марс, Арей и однокоренные им прилагательные — военный, бранный, боевой, беллонин, марсов, а также — кровавый, ужасный. Сочетания, созданные из различных комбинаций этих элементов (Перун войны, пламенный Беллоны, гроза бранная и т. п.), могли привлекаться в результате широко распространенных переносов метонимического характера, для перифрастического обозначения как явлений общих, так и частных. Эти сочетания сопровождались более или менее устойчивым глагольным окружением, образуя условные перифразы или перифрастического типа высказывания (ср. гром войны гремит — идет война; Беллона потрясает своим факелом — идет война; ревут

горгани медны — стреляют или идет война; *грохочет гроза бранная* — стреляют, идет война и т. п.).

Многие из сочинений этого рода приобрели известную независимость от обязательного, логически с ними связанного лексического окружения, стали функционировать как поэтические синонимы соответствующего прямого наименования явления.

Классическая условность, определившая выбор лексического и фразеологического обозначения войны, определила и развернутые формы описания ее течения, ее конкретных проявлений. В распоряжении поэтов был и набор реалий, уложенных в определенные лексические формы. Круг глаголов, эпитетов, сравнений подбирались с учетом грандиозности самой темы, с одной стороны, и был связан с семантикой ведущих образных основ перифраз и описательно-метафорических выражений — с другой. Экспрессия целого в значительной степени определялась дополнительными прямыми характеристиками действий (например, *бой кровавый, вражда жестокая, ужасная*), наименованием самих действий (воины *не бегут, но летят* на врагов), специфической символикой приравнений (вождь — *бич врагов*, царь, полководец — *щит подданных* или *граждан, гроза врагов* и т. п.), вводом условных аксессуаров войны (*меч, щит, стрелы, шлем* и т. п.).

Вся эта лексика и фразеология, даже будучи вырванной из связанного целого, вследствие своей комплексности несла на себе экспрессию целого, отсылала к этому целому (одни элементы в большей, другие — в меньшей степени). Отказ от старого способа обозначения не устранял некоторых употреблений слов, генетически ими обусловленных (глаголы и прилагательные, связанные с образом опорного слова), но менял их семантическую мотивированность. Ср.: *пылает пламя брани* и *пылает брань, потушить пламеник Беллоны — потушить вражду, потушая, угасшая вражда*. С утратой мотивирующей их образной основы глаголы в такого рода соединениях, как *пылает брань, потухла вражда* и т. п., стали восприниматься как чистые метафоры. Впрочем, длительное употребление сказалося на судьбе этих слов: многие из них стали фактом книжного стиля речи, расширив собой круг значений соответствующего слова.

Разрушение старой фразеологии в начале XIX в. шло и по пути освобождения слова-образа сочетания от закрепленного за ним логического окружения, употребление его в качестве символа явления, обозначаемого целым сочетанием: *гроза, буря брани, войны, военная, бранная* и просто *гроза, буря* (часто в сочетании с индивидуально-оценивающим определением) как поэтический синоним слов *война, битва* и т. п. Слова-символы влекли за собой лексическое окружение двух планов: оно могло быть связано логически как с содержанием символа (например, *пережил эту грозу* — т. е. войну), так и с образом, лежащим в его основе (например, *разразилась гроза*, т. е. война). Во втором случае содержание сочета-

ния выносилось за пределы выражения, делалось вторым смысловым планом высказывания.

З. Пушкин, касаясь темы войны, естественно, обращается к принятым общепозитическим формам ее описания, отражая по мере созревания ту эволюцию, которую переживала поэтическая фразеология в связи со сменой литературных вкусов. В лицейский период он касается этой темы в произведениях разных жанров.

К числу лирических (высоких) стихотворений лицейского периода, связанных с темой войны, названных Б. В. Томашевским «историческими элегиями», относятся «Воспоминания в Царском Селе», «Наполеон на Эльбе», «На возвращение государя императора из Парижа», «Принцу Оранскому». В этих произведениях «военная» фразеология достигает высокой концентрации.

Одним из наиболее активных образов, привлекающихся для воплощения войны, различных грозных общественных бедствий, мятежей, восстаний, был образ грозы, бури, что нашло свое обоснование в стихотворении Державина «На взятие Измаила»: «Где можно вам сыскать примера? Не посреди ль стихийных прей»⁵. Выбранный образ (гроза, буря), входил ли он как опорный в состав перифрастических или описательно-метафорических сочетаний или ложился в основу символа, обычно влек за собой упоминание ряда явлений — тучи, грома, молнии, вихря, грохота, гула, блеска, даже огня, пламени, что также находило свое воплощение в словах или сочетаниях, создающих в комплексе грозную, полную ужасающих бедствий картину. Ср., например, общее впечатление от следующих текстов стихотворения Пушкина «Наполеон на Эльбе»: *гряну вновь погибельной грозой; вспыхнет брань; низвергну я громами; Дымылись громаы вокруг меня; Но туча грозная нависла над Москвою, И грянул мести гром!; Вражды кровавой гаснут громаы.*

Общее господство образа бури-грозы, подчиняющее себе частные их проявления (гром, молния и т. п.), определяло впечатление целого, поддерживало высокий тон произведения. Естественная иерархия образных основ сочетаний этого рода выступала лишь при их сосуществовании в одном, иногда узком тексте (ср. выше: *туча нависла... и грянул мести гром*). Будучи изолированными, образы бури, грозы, грома, вихря, непогоды, огня и т. п. могли привлекаться как основы сочетаний, обозначающих и войну, и бой, и выстрелы, и ряд других явлений; война — это *военная гроза, кровавая буря, бранная непогода, вихрь брани, тучи бранные, гром Беллоны* и т. п. комбинации тех же элементов, в практике поэтов

⁵ Подобное применение образов грозы и бури зафиксировано в Словаре АР, где при слове *буря* дается под вторым значением следующее: «В смысле стечения многих несчастий»; при слове *гроза*: «1) Приближение опасности, беды. 2) строгость, 3) то же, что угроза. 4) гром с молнией» (ч. I, стр. 346).

пушкинского времени относительно независимых по употреблению. Ср. у Озерова: Среди стана шумного, где чувство сурово Одной питается *военною грозой* (Димитрий Донской); у В. Раевского: Любитель некогда *военной непогоды* С прискорбием теперь меч обнажаю свой (Г. С. Батенькову); у Вяземского: с полей *кровавой бури* (К перу моему); у Бенедиктова: Но лишь промчится *вихрь брани* (Бранная красавица); у Боброва: Среди *бранных туч* и мирной сени (Воспом. гр. В. А. Зубова на его могиле).

Вся эта фразеология, связанная с общепоэтической традицией, нашла свое отражение и у Пушкина: *бранная непогода*, *бури народные*, *боевые*, *внешние*, *мрачные*; *гроза 12-го года* и просто *буря*, *гроза*. Тематически связанным с этими образами является у него и образ тучи, символизирующей несчастье, бедствия; урагана, грома (Перуна) и молнии, символизирующих «убийственную» силу этих стихийных общественных явлений.

В лицейский период Пушкин отдает явное предпочтение образу грома — Перуна, выступающему у него и при метонимическом обозначении войны. Но он не избегает и перифразы *бранная непогода*: Бессмертны вы вовек, о России исполины, В боях воспитанны *среди бранных непогод* (Воспом. в Царском Селе), обращается и к перифрастическому сочетанию — *гряну вновь погубительной грозой* (Наполеон на Эльбе), где символ введен в состав творительного сравнения, но хорошо ощущается на фоне фразеологии того времени⁶.

Слово-образ *гром* широко применяется Пушкиным также в перифрастических высказываниях и глагольного типа перифразах как центр развернутых сочетаний, обозначающих начало, течение или конец войны (боя): Еще *военный гром грохочет* (Воспом. в Царском Селе); *Вражды кровавой гаснут грома* (Наполеон на Эльбе); А я... *вдали громов...* Я тихо расцветал (На возвращ. госуд. имп. из Парижа). Гром в этих сочетаниях может обозначать как явление конкретное — орудийный огонь, грохот (на холмах *гром гремит*; *Дымились грома* вокруг меня; Пред ним мятежных *гром гремел*; Довольно *битвы мчался гром*), так и более отвлеченное — грозную воинскую силу (И троны в прах *низвергну я громами*; Кто в *громах* на севере *востал?*..)⁷. К слову *перун* — синониму слова *гром* Пушкин обра-

⁶ Пушкин ранних лет часто обращается к словам *гроза*, *вихрь*, *буря* в форме творительного падежа для обозначения грозной стремительности движения воинов: и *вихрем понеслись* (На возвращ. госуд. имп. из Парижа); *летел грозой* (Принцу Оранскому); *влеку грозой* (Наездники); *мчался ты грозой* (КП Эп); *промчался грозой* (РЛ II); *несется грозой* (РЛ VI) — романтические определения действия, от которых поздний Пушкин отказывается. Ср. в «Полтаве»: *как буря потекли* (III).

⁷ С подобным же употреблением слова *гром* встречаемся в следующих стихотворениях лицейского периода: Не люблю я *бранный гром* (К Наталье);

щается в это время лишь один раз (Ты видел, как Орлов, Румянцов и Суворов, Потомки грозные Славян, *Перуном Зевсовым победу похищали* (Воспом. в Царском Селе), явно воспроизводя типичную высокую фразеологию XVIII в.⁸

В произведениях после 1817 г. значение образа грома резко падает. Пушкин все чаще начинает привлекать образы бури и грозы в качестве символов войны и других общественных бедствий. Общеязыковое употребление этих слов (*буря, гроза* как беда, напасть и др. под.) не сливалось с этим применением по своему семантическому объему. Слова эти в силу смысловой емкости предоставляли автору возможность вовлекать их в различные стилистические тексты — романтические (Он снова в *бурлях боевых Несется* мрачный, кровожадный.— БФ), народно-фольклорные (Там *гроза готовится на турок*.— ЗС 12), приподнято-архаические (Так думал Иоанн, *Смиритель бурь*.— БГ, Москва. Царские палаты; Как управлять ты будешь *под грозой*.— Там же, 78; Весть важная! И если до народа Она дойдет, то быть *грозе великой*.— БГ, Москва. Дом Шуйского), обращается к ним не только в стихах, но и в прозе. После 1817 г. *гроза* и *буря* для Пушкина — символы революционных движений, восстаний: Где ты, *гроза* — символ свободы? («Кто, волны, вас остановил»); За предков в *шуме бурь недавних* Сложивший царскую главу (Вольность); в *волненьи бурь народных* (Наполеон); [*Свободы буря*] *поднималась* («Зачем ты послан был и кто тебя послал?»); *Буря*

Чтоб в битвах *гром из рук метал* (Князю А. М. Горчакову); Все там, где *битвы падал гром* (Наездники).

⁸ О стремления юности Пушкина найти торжественные формы выражения, отвечающие характеру героев (полководцы Екатерины II), говорит работа над черновыми вариантами этого текста: *Перуном на полях победных возблистали / Перуном в поле битв победу похищали*, завершившаяся *Перуном Зевсовым победу похищали* — стихом, где снята всякая конкретность (упоминание поля битв). Слово *гром* у Пушкина-лицейста носит универсальный характер. В частности, оно обозначает и огнестрельное оружие; слово *пушка* встретилось до 1817 г. у него один раз в «Бове» (1814), а до 1826 г. еще в стихотворении «Война»: «Вечерний барабан, *гром пушки*, визг ядра» — в соответствии с допущениями, предоставляемыми романтическими традициями (см. ниже о словах *сабля, свинец*). После 1826 г. слово *пушка* широко вводится как в стихотворный, так и в прозаический текст.

Следует отметить, что Пушкин даже в ранний период не обращается к таким перифразам, как *медные гортани* (Лом., Петр Великий, 2); *металльные гортани* (М. Н. Муравьев, Храм Марсов); *медные челюсти* (Хераск., Чесменск, бой; Жуковск., Могущество, слава и благоденствие России); *медные громы* (М. Сперанский, Правила высшего красноречия, стр. 200); *медные жерла* (Лом., Петр Великий, 2; Марл., Дух бури; Жуковск., Могущество, слава и благоденствие России); *зев медной яляби* (Радищ., Ода к моему другу) и, наконец, *медные перуны* (Бобров., Стансы на утверждение корабельного и штурманского училища 1798 г.). Княжнин сочетание *les bouches de bronze* переводит словом *челюсти* («Генрида» Вольтера, пер. Княжнина, VI).

мрачная минет; когда гроза пройдет, а также в развернутом образе: Приветствую тебя, мое светило! Я славил твой небесный лик... Когда ты в буре восходило (Андрей Шенье).

4. Одним из наиболее ярких элементов, связывающих лирические стихотворения лицейских лет с традициями классицизма, являются обращения к пластическим изображениям богинь войны Беллоны, Славы, Победы и Смерти. Ср. следующие тексты: за гальскими орлами *С мечом в руках победа полетит; Вражды кровавой гаснут громы И факел мценя потух; И слава в блеске над главою Несласть, прикрыв меня крылом; О счастье! Злобный оболститель, Давно ль невидимой стезею Меня ко трону ты вело И скрыло дерзостной рукою В венцах лавровое чело* (Наполеон на Эльбе); *И брань погибельным крылом Шумела грозно над вселенной; И смерть погибельным крылом Шумела грозно над вселенной* (Принцу Оранскому); *И смерть хватала их холодною рукой* (На возвращ. госуд. имп. из Парижа). Воспроизводимые образы, правда, не отличаются иконографической четкостью, часто скрещиваются и накладываются друг на друга, как Смерть и Беллона (брань) в стихотворении «Принцу Оранскому» или Слава и Беллона в стихотворении «Мечтатель» (Пускай, удара в звучный щит И с видом дерзновенным, Мне Слава издали грозит Перстом окровавленным), но детали их живописного изображения (крылья Победы и Славы, громы Вражды (Беллоны) и ее факел, блеск Славы, лавровый венец, которым венчает Слава-счастье) здесь налицо. С точки зрения полноты воспроизведения пластического образа более всего выдержан образ Славы в «Послании к Юдину»: «Вдали... *И той волшебницы лукавой, Которая весь мир вертит, В трубу немолчную гремит, И — помнится — зовется Славой*», но эта Слава послания, лукавая и капризная волшебница, далеко не высокая богиня классической литературы. На толковании образа сказалось интимное «обытовление» классических персонажей, свойственное определенным жанрам⁹.

Представление о славе тесно связано в поэзии с лавром, лавровым венком или лавровым венком — символизирующим признание заслуг (славу), и лучом, блеском, сиянием — неотъемлемыми свойствами Славы — богини и славы как такого признания. Слова-образы *лавр, венок, венец; луч, блеск, сияние, блистание* (славы), выключенные в фразеологические сочетания глагольного типа

⁹ «Слава, представляется в образе прекрасной жены, в пребогатой одежде, держащей в руках золотые и лавровые венцы: ...или с золотым на главе венцем, с крыльями и трубою. ...Иногда в образе жены преужасной величины, с крыльями, испещренными многими очами, с премногими устами» («Иконологическое описание пороков и страстей». — В кн.: «Избранные эмблемы и символы», стр. XX). «Богиня победы — Нике изображалась крылатой девой с лавровым венком, часто на колеснице» («Морфологический словарь». Л., 1961, стр 156).

и различного рода перифрастические выражения, широко представлены в рассматриваемых стихотворениях: *И пламенный венец померкнул на челе* (На возвращ. госуд. имп. из Парижа); Но сильного в боях небесный Вседержитель *Лучом последним увенчал* (Воспом. в Царском Селе); *О счастье! И скрыло дерзостной рукою В венцах лавровое чело* (Наполеон на Эльбе); Грозой он в бранной мгле летел *И разливал блистанье славы* (Принцу Оранскому). К образу луча Пушкин прибегает и позже: *А Слава... луч ее случайный Неуловим* (Сцена из Фауста, 1825); Над урной, где твой прах лежит, Народов ненависть почилла, *И луч бессмертия горит* (Наполеон, 1821)¹⁰; *И славы русской луч угас?* («Все так же ль осеняют своды», 1821). Сочетание слов *луч, блеск, свет славы* с глаголами, обозначающими блистание, горение и их семантическими вариантами, было широко распространенным в произведениях любых жанров.

Особый, хотя и тождественный по значению, круг сочетаний, обозначающих славу, признание высоких заслуг, группировался вокруг слов *лавр, венок, венец (лавровый)*, воспринимаемых как метонимические синонимы слова *слава*¹¹. Ср.: Не пожелать ли, чтобы славой Ты увлечен был в путь кровавый, *Чтоб в лаврах и венцах сиял* (Князю А. М. Горчакову); Я не герой, *по лаврам* не тоскую (Сон); *За лаврами* спешить опасною стезей (К другу стихотворцу) и др. под. *Лавр* как синоним слова *слава* приобрел уже в это время общеязыковой характер. Это был привычный символ, реальная вещественная основа которого прослеживалась лишь в фразеологических глагольного типа сочетаниях (*пожинать лавры, ухватить, обвить, венчать, увенчать лаврами* и др.) или в перифрастических выражениях, основанных на игре реальным содержанием слова (ср., например, в «Евгении Онегине»: Чья благосклонная *рука Потреплет лавры старика* (II 40).

Живое представление пластического изображения богини Славы и связанных с ней образов луча, блеска и лавра, венца определили такие комбинации слов, логика соединения которых затемнена для современного восприятия. Ср. следующие употребления: *Чтоб в лаврах и венцах сиял* (Князю А. М. Горчакову); *И пламенный венец померкнул на челе* (На возвращ. госуд. имп. из Парижа); Ему ль оспаривать *тот лавровый венец, В котором*

¹⁰ Сочетание *горит луч бессмертия (над кем, чем)* — вариант сочетания *горит над кем луч славы* или *свет славы* (в значении «кто-н. покрыт славой»). См. черновые варианты этого стихотворения, где было: *И свет бессмертия* <?> *горит / И славы яркий [луч] столп горит*. Сочетание *быть покрытым славой* генетически отражает образное представление о Славе, покрывающей (кого) своим крылом. Ср. в «Наполеоне на Эльбе»: *И Слава в блеске над главою Неслась, прикрыв меня крылом?..*

¹¹ «Petit Dictionnaire de Style» под словом *laurier* дает: «Syn. cf. gloire... Pass. couronner qn. de ~; cueillir, moissonner des ~s; se couvrir être chargé de ~s» (стр. 336).

возблистал бессмертный наш певец (Г Жуковскому), а также: *И разливал блистанье славы* (Принцу Оранскому); Твоя любовь... что без нее мне жизнь, *И славы блеск* (БГ, Ночь. Сад. Фонтан); Вострепетала тень его *От блеска им начатой славы* (Бородинская годовщина); И, чуждый призраку *блистательных славы* (Царское Село); Красавица *блистала славой* (Катенину) — сочетания, в которых слова *блистательный, блистала, возблистал, блеск, блистанье* выступают в своих уже закрепленных в языке непрямых значениях¹².

5. С Беллоной и ее факелом, зажигающим огонь войны, связан ряд широкоупотребительных сочетаний *огонь, пламя, пожар, зарево войны, брани* и т. п., обозначающих войну, брань, а в сочетании с глаголами *гореть, пылать, гасить, гаснуть, тушить, зажигать, раздуть, развеять* и др. подобными — начало, конец или течение войны. Сочетания этого рода жили не зависящей от образа Беллоны жизнью. В «Бахчисарайском фонтане» в стихах: *Опустошив огнем войны Кавказу близкие страны* Пушкин воспроизводит фразеологию, широко распространенную в книжной речи. Слова *огонь* и *пламень*, в сопровождении определенных слов (*бранный, битвы, боя*) или без них, чаще обозначали пыл битвы, боя или реальный оружейный огонь. Ср.: ...где б ни был я: *в огне ли смертной битвы* (Кюхельбекеру); *Он в бранном пламени скакал* (III) или просто *в огне, в огонь*: *Влечу я с братьями в огонь* (Наездники); *Как ратник молодой... Бросался ты в огонь* (Полководец); *При громе пушечном, в огне Скакать* (Д. В. Давыдову)¹³.

6. Традиционные привлекаемые Пушкиным обильные и разнообразные выражения, группирующиеся вокруг условных символов войны, представляющих наименование архаического оружия — *меч, щит, шлем*, метонимически обозначающих войну, сражение и т. п. Ср. следующие случаи, расположенные в порядке их следования в названных исторических элегиях: *Блеснул кровавый меч в неукротимой длани... царя; мечам добычи щит; с мечами стрелы свищут; брызжет кровь на щит; возмечтав мечом низвергнуть*

¹² Обращение к этой фразеологии выходит за пределы военной темы.

¹³ Общеязыковой характер носили и глагольные сочетания: *открыть огонь, производить огонь, остановить огонь, встретить огнем, быть под огнем*, где *огонь* выступал в значении «оружийный огонь» и отношения к рассматриваемому образу не имел. Уподобление войны пожару (История Пугачева, VI; Об «Истории Пугачевского бунта»; Капитанская дочка, XIII) носит общекнижный характер. Ср. «Французско-русский фразеологический словарь»: *fe u*, 421. *aller au feu a*) идти в бой, под огонь; 423. *attiser le feu b*) разжечь огонь (войны, восстания); 439. *être tué au feu* — пасть в бою, в сражении; 461. *ouvrir le feu* — открыть огонь; 469. *souffler le feu a*) разжигать пожар, ссору, страсти (стр. 471—474); *fla m e*, 698. *porter le fer et la flamme dans un pays* — поразить страну огнем и мечом (стр. 483).

троны (Воспом. в Царском Селе); *Не слышен... голос труб военных; Ты браней меч извлек; Знамены, восшумев, по ветру развились; Сражаться за тебя под градом вражьи стрел; оставь же шлем стальной, И грозный меч войны, и щит; Покроет шлемы ржа, и стрелы каленые, В колчанах скрытые, забудут свой полет* (На возвращ. госуд. имп. из Парижа); *И раздроблен мой звонкой щит; Не блещет шлем на поле браней; В прибрежном злаке меч забыт И тускнет на тумане; чудится мне стук блистающих мечей* (Наполеон на Эльбе); *Довольно..., Тупился меч окровавленный; Не блещет меч окровавленный* (Принцу Оранскому) — перифразы, каждая из которых обозначает ход войны, боя, начало или конец войны, боя.

Все эти перифрастические выражения, определенные в своем лексическом составе вещественной основой слов-символов, были явлением, выходящим далеко за пределы высокой лирики. Они встречаются и в других произведениях лицейского периода, касающихся темы войны: *Он первья стрелы с весельем ожидал; Вдруг грянул трубный глас; Вел грозных на мечи; меч его сверкнул* (Осгар); *И бранны выгося знамена* (Мечтатель); *И ночью бранный стук мечей; Тебя мы зрели под мечами* (Наездники), — впрочем, далеко не в такой, как в лирических стихотворениях, концентрации. По-видимому, эта фразеология в представлении Пушкина была условностью, связанной преимущественно с определенными жанрами, так как в элегиях и посланиях (Князю Горчакову; К Батюшкову; Мечтатель; Послание к Юдину; Наездники; Послание В. Л. Пушкину) он привлекает ее очень умеренно, и ставится она в контекст, не поддерживающий ее высокое звучание. Это последнее определялось, по-видимому, степенью архаичности, следовательно, условности самой реалии, выступающей в качестве символа. Сочетание *свить* и *развить знамена* (т. е. кончить или начать войну) было более нейтральным, чем *повесить меч* или *забыть стрелы* в значении «прекратить войну, военную деятельность». Следуя современникам, Пушкин образует перифразы и около названий современного ему оружия: *На век оставил саблю мести* (т. е. военную деятельность), *Там свищет саблей он зубчатой* (т. е. воюет) в «Послании к Юдину» — обстоятельство, вызванное романтическим описанием воинского стана, допускающего наименование реальных предметов и прямое описание действий: *окутанный плащом, С седым, усадым казаком Лежу — вдали штыки сверкают; кивер пернатый, бурка черкесская*, что, впрочем, ни в какой мере не исключает и обобщенно-поэтического «бранного булата». Слова *меч* и *сабля* в составе перифрастических сочетаний лицейского периода — однофункциональны, но стилистически разнородны: в стихотворных посланиях Пушкин предпочитает слово *сабля*, в исторических элегиях — *меч*.

Условная фразеология продолжает привлекаться Пушкиным и после 1817 г. В стихотворении «Гречанка верная! не плачь, — он

пал героем» (1821) строки: «Как Аристокитон, он миртом меч обвил», «знамя черное Свободой вошумело» отражают высокую патетику, резко контрастирующую с нейтральным началом: «не плачь,— он пал героем, Свинец врага в его вонзился грудь». Объединение условного меча и реального свинца в одной плоскости было вполне допустимым явлением. В написанном в этом же году стихотворении «К Овидию» Пушкин заменяет первоначально возникшее: *презревший меч булатный на презрев волнение жизни рагной*, тем самым освобождаясь от условной фразеологии классического типа (может быть, неподходящим было фольклорное определение «булатный»). Обращение к старой фразеологии, связанной с этими аксессуарами, резко обрывается в 1821 г. на стихотворениях «Наполеон» и «Война», где еще встречаем фразеологическую переключку со стихотворениями лицейского периода: *Бедой шумели знамена; Шумят знамена бранной чести; звук мечей, но и Завищет вокруг меня губительный свинец*.

7. В поэзии Пушкина-лицеиста находит свое воспроизведение и фразеология, в какой-то мере противопоставленная рассмотренной выше. Вызванная возникшим интересом к фольклору и национальной древней письменности, она не была связана с мифологической иконографией и тем самым могла в известной мере противопоставляться классической фразеологии в ее наиболее ярких проявлениях. Особое развитие эта новая фразеология получила в жанре элегий и посланий, хотя к ней обращались в определенных ее формах и в высоких жанрах: в основу ее ложилась уподобления войны, битвы — пиру (реже и «интимней» — празднику)¹⁴, забаве, игре, потехе, которые уже с известными определяющими создавали сочетания *пир кровавый; кровавый пир войны; пир смерти; пир, праздник мечей; забава, потеха бранная* и т. п. Поэты — современники Пушкина обращались к образу пира в произведениях на исторические темы; ср., например, у Рыльева в его переводе «Слова о полку Игореве»: *Князь Игорь из далеких стран К коварным половцам спешит на пир кровавый*; у него же в поэме «Святослав»: *Меня зовут на пир кровавый*; у Кюхельбекера в стихотворении «Святополк»: *Ты не пьешься на пиру кровавом* и др. Впрочем,

¹⁴ «Образ битвы-пира (в частности, свадебного), в котором со временем появится и библейская «смертная чаша», в Новгородской летописи находим уже в рассказе 1016 г.» и далее: «И в дальнейшем древнерусская литература это уподобление битвы и смерти на поле боя — пиру, свадьбе строит то целиком на устной символике, то с привлечением библейских образов. Наиболее выразительную картину битвы-пира дает Слово о полку Игореве, где в ней отсутствуют отголоски книжной традиции» (В. П. Андрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1947, стр. 111). Следует отметить, что широкие символические картины, определяющие ряды параллельных сопоставлений, типичные для древнерусской литературы, в литературе XIX в. воспроизводятся редко. Они — лишь основа для образного фразеологического иносказания.

эта колористически окрашенная перифраза вводилась в стихотворения, посвященные войне и без обязательного исторического колорита. Ее встречаем у Жуковского (Певец во стане русских воинов), В. Туманского (Стансы), Ф. Глинка (Мечтание на берегах Волги), Полежаева (в форме *пиры кровавые мечей* — Кориолан; Чир-Юрт), Хвостова (в форме *кровавый смерти пир* — Благодеяние Европы), Державина (Слава), А. Шишкова 2-го (Пикколомини), у Д. Давыдова война — *пир славы* (Зайцевскому, поэту-моряку).

Как можно судить по приведенным примерам, опорное слово *пир* могло соединяться с любым определяющим, типичным для сочетаний, обозначающих войну (*пир кровавый*, но и *пир чести, славы, мечей* и т. п.). Обыгрывание этого образа у некоторых авторов часто отрывало его от старого смыслового наполнения и старой экспрессии и ставило слово, его обозначающее, в один экспрессивный ряд со словами *забава, игра, потеха*. Ср. в стихотворении Д. Давыдова «Бурцову»: Пусть... Но чу! гулять не время! К коням, брат, и ногу в стремя, Саблю вон — и в сечу! Вот *Пир иной нам бог дает, Пир задорней, удалее, И шумней, и веселее* (впрочем, образ здесь мотивирован всем текстом).

Образом пира, по-видимому, вызвана перифраза *праздник мечей* у Языкова: Блажен, кто гневом упоенный *Гулял на празднике мечей*, И вырвал дланью вдохновенной Победу родине своей! (А. Н. Вульфу), входящая в состав глагольного пносказания — *гулял на празднике мечей* со значением «бился, сражался». Ср. у Полежаева: *пиры кровавые мечей* (Чир-Юрт).

По-видимому, с национальными книжными и фольклорными источниками связано обозначение военных действий как *бранных споров*. Ср: Витгенштейн легче бить Умел, чем отходить Средь самых *пылких, бранных споров*, Быв смел как лев, быстр как Суворов (Держ., Гимн лиро-эпический на прогнание французов); Буйный швед... Вновь хочет с русским испытать Неравный жребий *бранных споров* (Борат., Эда), а также *кровавых игр жизни ратной* (Ф. Глинка, Карелия, I), *кровавых игрищ Марса* (Мерзляков, Архитас). У Д. Давыдова военные занятия названы *бранными игрищами военного покоя* (Элегия V). По той же семантической модели строятся такие сочетания, как *ратные забавы* (Борат., Лутковскому) и *потеха Марса* (Катен., К Меченату), отличающие поэзию XIX в. от века предшествующего игривой легкостью обозначения понятия «война».

Образ битвы-пира был подхвачен юношей Пушкиным и нашел свое применение в ряде стихотворений ранних лет: Летят на *грозы пир*; мечам добычи ищут, И се — пылает брань; (Воспом. в Царском Селе); И пел при звуках лир *Войны кровавый пир* (Батюшкову); Ты вел мечи на *пир обильный* (Наполеон, 1821). Едва ли условиями стилизации вызвано обращение к этому образу в «Руслане и Людмиле». Сочетание находится в неорганическом

соединении с романтической фразеологией в широком смысле этого слова:

Судьба свершилась, о мой сын!
Тебя блаженство ожидает;
Тебя зовет кровавый пир;
Твой грозный меч бедою грядет¹⁵

Руслан и Людмила, VI.

В набросках романтической поэмы о греческом восстании (1821), в которой все атрибуты войны являются «предметом гордых песнопений»¹⁶, Пушкин вводит сочетание *праздник мести*, обозначающее бой, сражение:

Война! Подъяты наконец,
Шумят знамены бранной чести!
Увижу кровь, увижу праздник мести;
Засвищет вокруг меня губительный свинец.

8. Находит свое воспроизведение у Пушкина и старый фразеологический ряд *спор военных, бранный, кровавый (пря бранная)*, а также появившаяся позднее *вражда кровавая*, вошедшая в поэтическую фразеологию в конце XVIII — начале XIX в.¹⁷

О громкий век военных споров,
Свидетель славы Россиян!

Воспоминание в Царском Селе;

Вражды кровавой гаснут громы,
И факел мщенья потух

Наполеон на Эльбе.

Сочетание с опорными словами *пир, спор, вражда*, если судить по их месту в творчестве Пушкина-лицеиста, воспринимались им как фразеология высокая, торжественная. Им противопоставлялись сочетания, опирающиеся на слова-образы *забава, игра, потеха* в сочетании с определяющими *браней, войны, кровавая, грозная, жестокая, лихая*, вносящие разговорно-бытовые элементы в раскрытие темы войны. Ср.: *Браней забаву Любит не я...* (Заздрав-

¹⁵ Ср.: *Бедой шумели знамена* (Наполеон, 1821).

¹⁶ Б. Т о м а ш е в с к и й. Пушкин, кн. I. М.—Л., 1956, стр. 534.

¹⁷ Ср., например: *готов на бранну прю* (Д. Дав., Графу Строганову, 1810); *И ждать беспечно у огня С рассветом дня кровавой драки* (Батюшков, К Никите). Державин вводит перифразу *драка человека* (Евгению). На фоне этих сочетаний архаизмом выглядит перифраза *кровавое, бранное дело*, обозначающая войну или бой (Вяземск., Стол и постеля; Вост., Похвала Ваку).

ный кубок, 1816); *Люблю войны кровавые забавы* («Мне бой знаком,— люблю я звук мечей», 1820); *ты пел биваки... И грозную потеху драки* (Денису Давыдову, 1821); *Любил он прежде игры славы* И жаждой гибели горел (КП I).

В 10-х годах XIX в. в широкий поэтический обиход входит слово *тревога* в значении «переполох, суматоха, суета»¹⁸. Встречаются следующие сочетания: И много славных дней Провел в *тревоге бранной* (Жуковск., Старый рыцарь); в *бранные тревоги* За славой гибнущей текли (Ф. Глинка, Иов, III). Особенно широкое применение получают эти перифразы войны или сражения у современников Пушкина — Языкова (Когда *тревога боевая молчит* до утренних лучей.— «Песнь барда»; в *огнях тревоги боевой*.— «Ливония»; Он долго родине служил, *Видал кровавые тревоги*, Бывал решителем побед.— «Ала»); Дельвига (Я не люблю войны *тревогу*.— «Подражание Беранже»); Полежаева (*Перед тревогой боевой*.— «Ночь на Кубани»); Ф. Алексеева (*Врывался я в свирепые тревоги*.— «Певец».— «Моск. Телеграф», 1825, № 2). Встречается оно и у Пушкина, но лишь в независимом употреблении: в сочетаниях *тревога бранная* (Сыны Кавказа говорят *О бранных, гибельных тревогах*, КП, I), *тревога боя* (*В тревоге пламенного боя* Храни меня, мой талисман.— «Храни меня, мой талисман») можно было бы предполагать перифразы слов «война» и «бой», если бы не ввод дополнительных эпитетов *гибельный* и *пламенный*, определяющих известный разрыв сочетаний слов *тревога бранная* и *тревога боя*. Сказанное подтверждают в какой-то мере черновые варианты «Талисмана», где поэт стремится в слове *тревога* подчеркнуть отличительные черты боя, а не представить его нивелировано в виде экспрессивного придатка к «бой» (сражение). К сочетанию *в тревоге пламенного боя* Пушкин пришел, отбросив первоначальные: *в вихре боя / В огне, в кровавом вихре боя*, возможно, отталкиваясь от навязчивой, широко применяющейся фразеологии. Слово *тревога* в ряду слов *забава*, *потеха*, *игра*, *драка*, будучи введенным в поэтический текст, могло отражать сознательное стремление оттолкнуться от высоких *громов*, *гроз*, *перунов*, *споров*, формирующих классическую фразеологию, что согласовывалось и с принятым образом автора.

8. Чтобы завершить обзор фразеологии, связанной с темой войны, следует остановиться еще на двух группах перифрастических сочетаний: 1) обозначающих место протекания действия и 2) действующих лиц — поэтических фразеологизмах, без которых не обходилось, естественно, ни одно произведение на военную тему.

¹⁸ См.: «Словарь языка Пушкина», т. IV, стр. 571—572. «Словарь современного русского литературного языка» (Изд. АН СССР. М.—Л., 1950—1963) указывает при этом слове: «Вейсманнов лексикон» 1731 (с. 377) дает слово *тревога* синонимом слова *битва*: «знак к битве, к тревоге трубою» (т. 15, стр. 814).

Сочетания *поле (поля), долина (долины), дол Марса, Марсов, Беллоны, беллонин, боя, битвы, брани, ратный, смерти, смертный* еще XVIII в. применялись для обозначения как конкретного места сражения, так и метонимически — войны вообще. Все они соотносились с французскими сочетаниями *les champs de Mars, de bataille, de combat, le champ d'honneur, de Gloire*¹⁹. В практике поэтической речи начала XIX в. сочетания разнообразятся за счет ввода синонимических заменителей как опорного, так и определяющего слова (например, *поле кровавой мести, поле ужасных ожиданий*); активизируются сочетания *поле чести, славы*. Появляется сочетание с опорным словом *поприще* (И тьма легка на поприще мечей. Бой перестал.— Языков, «Меченосец Аран»), вызванное, по-видимому, употреблением этого слова при обозначении человеческой деятельности вообще (*le champ d'action* — поле деятельности); ср. у В. Раевского: Я взор печальный отвратил *От поприща кровавой чести* (Посл. Г. С. Батенькову). Многие из этих сочетаний (*поле брани*) сделались достоянием книжного стиля речи, закрепившись в ряде глагольного типа перифраз: *лечь на поле брани* — погибнуть на войне, в бою; *не вернуться с поля брани, сложить голову на поле брани* и др. — с тем же значением. Штамп *поле брани* (и др.) был настолько отстоявшимся, что очень редко образ, лежащий в его основе, побуждал к его развертыванию и семантическому подкреплению, как, например, у Хвостова: *Богатый плод сняла ты с Марсовых полей* (Благоденствие Европы), у В. Петрова: Там древле Цинцинат *ниже собственных оратай На бранном поле был неустрашимый ратай* (П. А. Румянцову, 1775); у В. Туманского: *Летит на поле он ужасных ожиданий, Где лезвее косы смерть люгая острит* (Поле Бородинского сражения, 1817).

Таким образом, сочетания *поле сражений, битвы, брани, бранное, боевое, ратное, чести, победы, смерти, смертное, марсово, кровавое*, а при наименовании конкретного места — *долина бранная, смерти, брани*, встречающиеся у Пушкина, были общепоэтической, а в отдельных формах (*поле сражения, боя, битвы, брани*) — общекнижной нормой литературного языка.

Говоря о поэтической фразеологии, следует упомянуть о перифрастических обозначениях самих деятелей — вождей, полководцев, воинов, отмеченных определенным трафаретом, сложившимся в XVIII в. и получившим свое закономерное развитие в начале XIX в. О характере подобных перифраз можно судить по

¹⁹ См. «Французско-русский фразеологический словарь»: *с h a t p*, 595, *champ de bataille* (или *de combat*) поле сражения, битвы, боя, брани; 598, В-488, *les champs de Bellone* поле сражения; 599, *champ d'honneur* поле брани, чести; 600, *mourir au champ d'honneur* пасть на поле брани; 602, *les champs de Mars* поэт. поле битвы (стр. 200—201),

простою их перечню в лирических стихотворениях лицейского периода, где представлены наиболее ходовые их разновидности: в «Воспоминаниях в Царском Селе»: *Где, льва сразив, почил орел России мощный На лоне мира и отрад; Росски исполины; сподвижники, друзья Екатерины; потомки грозные Славян; восстал вселенной бич; чад Беллоны; России двинулись сыны; воитель поседельный; любимый сын и счастья и Беллоны; достойный внук Екатерины;* в стихотворении «Наполеон на Эльбе»: *Европы дивный щит; Полнощи царь молодой; твой бич восстал;* в стихотворении «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году»: *венчанный исполин; счастья сын; Сыны Бородина, о Кульмские герои; юные сыны воинственных славян.* Наряду с прямыми иносказаниями типа *сподвижники, друзья Екатерины, царь венчанный дерзостью, воитель поседельный* и др. в перечне представлены перифразы, в основе которых лежит традиционно-поэтическая модель. Отдельные ее реализации были ходовыми фразеологическими штампами поэтической речи: это сочетания с опорным словом *сын, сыны кого (чего)* (*сыны России, сын счастья и Беллоны — Наполеон; сыны воинственных славян; чада Беллоны*); с опорным словом *бич*²⁰ (*бич вселенной, твой бич — Наполеон*); с опорным словом *орел* (*орел России мощный — Александр I*). Анализ других произведений позволяет расширить этот строго классический ряд перифраз, обозначающих лиц, связанных с военной деятельностью: *сыны свирепой брани* (К Линциню); *Скифии свирепые сыны* (К Овидию, 1821); *сыны свободы* (Андрей Шенье, 1825); *питомец славы* (К Батюшкову); *питомец пламенной Беллоны* (Орлову, 1819); *питомцы бурные набегов* (РЛ VI); *питомец битвы* (РЛ II); *дикие питомцы брани* (КП II); *друг Марса* (ЕО X 15); *любovníк бранной славы* (П III); *гроза Луны, свободы воин* (Дочери Карагеоргия, 1820); *бич Кавказа* (КП Эпил.).

²⁰ При характеристике вождей, завоевателей, полководцев в качестве опорных слов-образов привлекались *бич, щит, гроза*. Одним из источников обращения в поэзии этого времени к образу *бича* можно предполагать живописное изображение Беллоны (см. выше). Бич был воплощением кары, возмездия или насилия и угнетения. В сочетаниях со словом *бич* вторым определяющим членом обычно выступало существительное, обозначающее лицо, народ, страну или временной отрезок. Сочетания *бич кого (чего), щит кого (чего), гроза кого (чего)* обладали яркой экспрессией и употреблялись чаще всего в составе предиката или приложения. Ср.: Не он ли именем и ревностью Орлов, Кичливых бич врагов (В. Петров, На победу российск. флота). Любимец счастья, бич свободы, Здесь Кесарь бился, побеждал (Батюшк., Переход через Рейн); Суворов Агарян бич (И. Дм., Надпись к его же портрету); О Святослав, бич древних лет (Жуковск., Певец во стане русск. воинов); Где ж вы, о сильные, вы Галлов бич и страж (Батюшк. На развалинах замка в Швеции); И бич Кавказских стран Час от часу дряхлеет (Рыл., Пустыня); Наполеон бич и царства воитель (Держ., На сретение победителя Европы, Ал. I.); народов бич (Милонов, На истребление Наполеоновых армий в России) и др. под.

Приведенный перечень позволяет заметить, что перифрастические сочетания со словом *сын* (чего) относятся преимущественно к лицейскому циклу стихов «высокого» тона. В стихотворных посланиях («К Батюшкову», «Орлову»), а также в поэме «Руслан и Людмила» Пушкин предпочитает менее «торжественные» образования с опорными словами *питомец*, *баловень*, *любимец*. После 1821 г. и к тем и к другим Пушкин обращается редко, стремясь освободиться от штампа, заменив его прямым наименованием, что типично для многих первоначально употребляющихся сочетаний устойчивого типа вообще. Так, в стихотворении «Я видел Азии бесплодные пределы» (1820) строка: «И юных *ратников* на ранних костылях» в первоначальном варианте имела: *И Марсовых сынов*; в стихотворении «Война» (1821), прежде чем прийти к строке: «Паденье *ратных и вождей*», Пушкин пишет: «Паденье грозное *Беллоновых детей*», которое, перебив на *Беллоновых друзей*, уничтожает. Мы не говорим уже о таких употреблениях, как *сын побед* или *Кавказа гордые сыны* в вариантах «Кавказского пленника», не включенных в основной текст.

Обзор поэтической фразеологии, связанной с темой «война», был бы не полным, если обойти общую семантическую и экспрессивную атмосферу, ее окружающую, наиболее наглядным образом отмеченную подбором эпитетов-определений, глаголов, метафорически обозначающих военные действия, процесс войны, характер наименования побочных деталей, удельный вес этих отмеченных элементов в составе целого и некоторые другие вопросы.

10. Как уже неоднократно отмечалось, перифрастические сочетания, эквивалентные слову, редко обрамлялись эпитетами, что определялось преимущественно экспрессивными функциями слова-образа, а если такие эпитеты и были, то они носили резко оценочный характер и связывались с семантикой сочетания. *Бой, брань, битва, война*, а следовательно, и *огонь, пламень войны, боя, гроза войны* и т. п. обычно бывали *пламенные, грозные, лютые, свирепые, ужасные*. Насыщенность текстов этими экспрессивно-оценочными эпитетами объясняется тем, что они связываются не только с названными выше перифрастическими обозначениями войны, но с предметами, явлениями, ощущениями, относящимися к этой теме вообще. В стихотворениях лицейского периода есть *кровавый ток, кровавый пыл сражений, путь кровавый* (= военная деятельность), *кровавая брань, кровавый меч, Бородинские кровавые поля, на дол кровавый, прияв в кровавы длани*; *Кровавый ток* в долинах закипит, *пышет бой кровавый*, И гибель вслед пошла *кровавым знаменам*, Текли во след *щиты кровавы, Кровавых и пустых полей, Кровавый меч*; в «*Руслане и Людмиле*» — *кровавые битвы, поля, пир кровавый, война кровавая* и т. п. Слово *кровавый* — постоянный эпитет приведенных выше слов — настолько прочно вошло как образующая часть в «военную» поэти-

ческую фразеологию, что стало формообразующим элементом новых перифраз — *вражда кровавая* (Олегов щит, 1829), *спор кровавый* («Опять увенчаны мы славой», 1829), *кровавая забота* (Воспом. в Царском Селе, 1829)²¹. Частота употребления эпитета *кровавый* сближает его по четкости отсылочных, уточняющих функций со словами *военный, бранный, боевой*.

«Огненная» стихия войны, боя, нашедшая свое воплощение в опорных словах-образах перифраз *огонь, пламень, жар, пыл войны, боя* (и т. п.), усиливалась в рамках текста однокоренными глаголами и прилагательными, связанными с обозначением состояния человека — бойца, воина: *пылать, гореть, жечь, пламенный, жаркий* и под. Ср. *пылающий бранью, мщением; дух (кого) пылает гневом*; такой, сердце которого *возжено мщением, горит смертью роковой*, в ком *горит жар войны или восторгом пламенным* (охваченный), *кипит, пылает восторгом* и т. п. Ср. также определение воинского духа через перифразы с опорным словом *огонь, пыл, жар* (ср.: Он часто *грабности огонь* Любовным пламенем питает.— Д. Дав., Гусар).

Перифрастические сочетания и слова-символы, связанные с темой войны, в наиболее высокой концентрации представлены в исторических элегиях лицейского периода. Высокий стилистический тон этих произведений, кроме широкого обращения к условным устойчивым формам выражения (часто отсылающим к традициям XVIII в.), поддерживался и «высоким» лексическим окружением этой фразеологии. В стихотворных посланиях и элегиях этих лет, перифрастические сочетания представлены реже, их лексическое окружение стилистически нейтральней, а иногда носит сниженно-разговорный характер, что определяет шутовскую экспрессию стихотворений. Ср., например: *Не люблю я бранный гром: Шпага, сабля, алебарда Не тягчат моей руки За Адамовы грехи* (К Наталье). Часто ввод перифразы или целого комплекса их находят, кроме чисто поэтического, другое обоснование: Пушкин воспроизводит стиль или экспрессию поэта-современника. Так, например, в стихотворном послании «К Батюшкову» (1814) строфа:

Поэт! в твоей предметы воле,
Во звучны струны смело грянь,

²¹ Экспрессивно-выразительными для этой темы были слова *ужас* и *ужасный*: *ужасы войны* (Воспом. в Царском Селе, 1814); И был низвержен *ужас мира* (Принцу Оранскому) *Рожденные в снегах для ужасов войны* (К Овидию); Что ж медлит *ужас боевой?* (Война); Ты — *ужас мира* (Вольность); Я кинулся туда, где *ужас роковой* (Андрей Шенье); И после *ужасов набега* (БФ); С нем первые походы И *браней ужас* я делил («Кто из богов мно возвратил»); Чей дух воинственный и зверской Был *древле ужасом морей* (Езерский). Наибольшая активность этого слова падает на время с 1817 по 1826 г. Ср. *les horreurs de la guerre* («Petit Dictionnaire de Style», стр. 305; *une horreur*),

С Жуковским *пой кроваву брань*
И грозну смерть на ратном поле.
И ты в строях ее встречал,
И ты, постигнутый судьбою,
Как Росс, питомцем славы пал?
Ты пал, и *хладною косою*
Едва скошенный не увял!

излагает содержание «Воспоминания на 1807 год» Батюшкова. Впрочем, фразеология, воспроизведенная в этом отрывке, в 10—20-е годы XIX в. носила общепозитивский характер.

11. Говоря о судьбе рассматриваемой фразеологии у Пушкина в послелицейский период, следует остановиться на двух произведениях, касающихся военной темы, — «Кавказском пленнике», еще тесно примыкающем к раннему периоду, и «Полтаве», связанной с периодом после 1826 г. В «Кавказском пленнике» (1820—1821) Пушкин обращается к фразеологии в ее широко распространенном у романтиков поэтическом варианте: *Сыны Кавказа говорят О бранных, гибельных тревогах (I), гроза беспечных казаков (I) и дикие питомцы брани (II)* хорошо уживаются с романтической окраской целого. На этом фоне фразеология «эпилога» в сочетании с высокой лексикой²² производит впечатление более традиционной и высокой, да и концентрация ее выше: *Забудет алчной брани глас, Оставит стрелы боевые; И смолкнул ярый крик войны; Впервые грянул битвы гром; бой кровавый; Котляревский, бич Кавказа! Куда ни мчался ты грозой.* В вариантах эта концентрация усиливается сочетаниями: *Все жертва пламенной войны; Бакунин — сын побед; Кавказа гордые сыны.*

Следует, однако, заметить, что рядом с *брани глас* есть в этом тексте и *крик войны*, что *гром битвы* — это грохот, а не гром-Перун классической фразеологии. Но сохраняется еще условное обозначение оружия — *стрелы боевые* и эпитетное обрамление слова бой — *бой кровавый*, а наследием XVIII в. — употребление слова *бич* (Котляревский — *бич Кавказа*).

«Полтава», отражающая героический период в жизни народа, казалось, была бы предназначена для обращения к «торжественным» средствам выражения. Однако этого не произошло. Фразеология здесь носит умеренно-романтический характер, она своими образными основами тесно связана с национальными образами и символами. Ср.: *Богдана счастливые споры; И скоро в смутах, в бранных спорах* Быть может, трон воздвигну я; *И знамя воль-*

²² Среди лексики эпилога можно выделить: *На лоне мстительных грузинок (мано в значении «грудь»); И воспою; Подъялся наш орел; Ты днесь покинул; в явах чести; Восток подъямет вой; возвестят о вашей казни; И в сече, с дерзостным челом; Тебя я воспою, герой; алчной брани глас.*

ности кровавой Я подымаю на Петра; Темнеет слава их знамен; буря грянет; Он в бранном пламени скакал; Пламя пышет. Встает кровавая заря Войны народной; Что кровь готов он лить как воду; И бога браней благодатью Наш каждый шаг запечатлен; пушки присмирив Прервали свой голодный рев; И ты, любовник бранной славы; и при прямом лексическом наименовании войны, боя: Народной чаяли войны; Теперь бы грянуть нам войною; озабоченный войной; святые брани; завтра бой; радостен, как бой; грянул бой; на волнение боя; сраженья дождемся; по полям победы Скакали рядом сквозь огни; поля сраженья; битвы поле роковое; он весь как божья гроза.

Сопоставление приведенных сочетаний позволяет увидеть соединение романтической, поэтической фразеологии с нейтральными прямыми наименованиями. Ср., например, в речи Мазепы, обращенной к Марии, риторически приподнятое: *И знамя вольности кровавой Я подымаю на Петра; И скоро в смугах, в бранных спорах, Быть может, трон воздвигну я* (II); *Буря грянет* (Там же); — и у него же в разговоре с Орликом: *Два-три сраженья разыграть, Конечно, может он с успехом; ответствовать на бомбу смехом; как полк, вертеться он судьбу Принудить хочет барабаном; Сломить ему свои рога* (III).

В «Полтаве» находит свое широкое выражение предпочтение перифразе символа: не *буря войны грянет*, но *буря грянет*, не *пламя войны пышет*, но *пламя пышет*. Старые сочетания гиперболического характера, обычные в «военных» стихотворениях прошлых лет, — *лить кровь, лить токи, потоки, реки крови* — опроцараются вводом в них народно-бытового сравнения: *кровь готов он лить, как воду*²³, что придает всему сочетанию особый разговорный оттенок; сочетание *бог браней*, обозначающее обычно в поэтической традиции Марса — бога войны, сталкиваясь с церковным *благодать*, выпадает из старого ассоциативного контекста и означает скорее *бога сил*, вседержителя; вместо *грохота громов* и *Перуно* здесь *голодный рев пушек*, соединение слов, звучащих резко на фоне старых *медных гортаней, медных драконов, медных челюстей* — классических перифраз орудий, но в то же время как-то через слов *рев* с ними генетически связанных (метафора *голодный рев* ведет к *медным огнедышащим драконам*).

При воспроизведении боя в «Полтаве» Пушкин не прибегает к условным приемам выражения и изображения, свойственным его ранним стихам. Прямое лексическое наименование предметов,

²³ В. В. Виноградов, говоря о возрождении в пушкинской лирике со второй половины 20-х годов старых поэтических образов, приводит в качестве параллели обращение к этому сравнению у Остолопова в стихотворении «К моей хижине» (1803): Пусть честолюбец ищет славы... И ближних кровь как воду льет (В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 260).

действий — *Грохочут пушки* (а не *гремят перуны, громы, медные челюсти* и т. п.); *Катаются ядра, свищут пули* (а не *стрелы и мечи*); *Нависли хладные штыки, И битвы поле роковое Гремит, пылает здесь и там*; *Пальбой отбитые* (а не *перуном Зевсовым*); *На холмах пушки, присмирив, Прервали свой голодный рев* (а не *несытые челюсти медных драконов*); *Тяжкой тучей Отряды конницы летучей, Браздами, саблями звуча, Шишбаясь, рубятся с плеча* (а не *блещут меч, шлем и щит*); *Бой барабанов, клики, скрежет, гром пушек, топот, ржанье, стон; В огне, под градом раскаленным* (не *градом стрел*) — представляют высоко динамическую, реальную картину боя, полную звуков и движения²⁴.

Касаясь в «Полтаве» круга образов, связанных с военной темой, следует отметить два сравнения: *он весь как божия гроза и могущ и радостен, как бой* — оба связанные с Петром. Первое строится как будто по старой схеме. Но *гроза* эта — *божия*, и это переводит сочетание из поэтической речи в речь народно-поэтическую: в сочетании объединяются два значения — «стихийное явление» и «угроза». Сравнение завершает предшествующее ему описание Петра, в котором представлены все элементы грозы как стихийного явления: сияние, стремительность, страх, им внушаемый, и восхищение, вызываемое красотой целого.

Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божия гроза

Второе сравнение: *И он промчался пред полками, Могущ и радостен как бой* поражает объектом сопоставления — *как бой*. По существу, *бой* здесь можно рассматривать как нейтральный — синоним поэтического слова-символа *гроза*. Сравнение сразу характеризует и внешний облик Петра (*промчался*), и его внутреннее состояние (*могущ и радостен*). Оно переводит образ надвигающейся грозы в грозу разразившуюся, грозу боевую, в бой. Здесь та же стремительность (*он промчался*), то же состояние (*могущ и радостен — божия гроза*) героя. Высокий образ Петра создан без высокой лексики; опорными его столпами является фразеология,

²⁴ «Пушкин говорит о Полтавском бое, центральном моменте и подвиге времени Петра, не языком 1709 года и не языком Ломоносова, но вводя в стилистическую характеристику своей поэтической речи колорит поэтической речи ломоносовского типа. В круг образов поэмы, в систему ее идейно-выразительных компонентов вводится образ ломоносовского стиля, вводится ассоциативная нить, память, воображение читателя, к ломоносовской оде» (Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 104—105. И далее: «„И се...“ начинает звучать как образная историческая отсылка, как черта изображаемого исторического комплекса» (Там же).

необыкновенно сдвинутая в сторону общенародных истоков, но не порывающая и со старыми смысловыми ассоциациями²⁵.

12. Чрезвычайно показательными для судьбы «военной» фразеологии являются стихотворные произведения после 1826 г., касающиеся прямо или косвенно, в виде упоминания, темы войны. Эти стихотворения можно грубо разбить на четыре группы: 1) связанные каким-то образом с войной 1812 года («Перед гробницею святой», «Воспоминания в Царском Селе», «Герой», «Была пора: наш праздник молодой»), 2) связанные с историческим прошлым России («Олегов щит», «Воспоминания в Царском Селе» (частично), «Моя родословная»), 3) связанные с современными поэту событиями («Олегов щит», «Опять увенчаны мы славой», «Клеветникам России», «Бородинская годовщина»), 4) стилизации и подражания («Из Гафиза», «Кто из богов мне возвратил»). Само по себе содержание ни в какой мере, конечно, не определяет обязательного наличия в этих группах стихотворений каких-то фразеологических единиц, характеризующих временную соотношенность описываемых событий. Но это содержание допускает фразеологию, о которой можно говорить как о фразеологии воспроизводимой, цитатной, следовательно, поэтически не нейтральной для Пушкина этих лет.

Прежде всего в качестве подобной «цитаты» следует назвать сочетание *бранная непогода*, встречающееся еще у Ломоносова. Сочетание это в тексте: «Смирив крамолу и коварство И ярость *бранных непогод*...» (Моя родословная), подержанное такими словами и сочетаниями в пределах строфы, как *крамола*, *звал на царство*, *в грамоте своей*; *к оной руку приложил*, *нас жаловал*, поставлено с ними в один функциональный ряд. Ту же характеристическую функцию как отзвук прошлого несет это сочетание в стихотворении «Начало I песни „Девственницы“», 1825 (*Среди трудов и бранных непогод* Являлася всех витязей славнее). С подобными же функциями выступает и слово *перун*, к которому Пушкин ранее обращался лишь один раз, предпочитая ему поэтически более нейтральное — *гром*²⁶. Уже в 1814 г., употребляя со-

²⁵ Образ грозы — войны или боя при описании полтавского сражения отходит на второй план, но он не стерт совсем. О нем постоянно напоминают, кроме указанных сравнений, отдельные элементы, введенные при описании боя: *грянул бой*; *в огне, под градом раскаленным*, *тяжкой тучей отряды конницы*, *гром пушек* — все это, помимо прямого смысла, связано и со вторым планом — образом грозы-бури (III, 230—245).

²⁶ Лишь один раз в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1814): «Ты видел, как Орлов, Румянцов и Суворов, Потомки грозные славян, *Перуном Зевсовым победу* похищали», где это символ оружия, воинской силы. Со словом *перун* встречаемся в стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге» в составе сравнения: «Нет, чудный взор его, живой, неуловимый, То в даль затерянный, то вдруг неотразимый, *Как боевой*

четание *перун Зевсов* для обозначения военной мощи, Пушкин ощущал его архаичность и, следовательно, высоту. К этому характерному для XVIII в. образу обращается он в 1829 г. в «Воспоминаниях в Царском Селе» примерно в той же ситуации, как к звену, связывающему текст с ранним лицейским стихотворением с тем же заглавием. Образ окружен языковой средой XVIII в. (типичная фразеология, слова, образы, риторические приемы):

Еще исполнены Великою Женою,
Ее любимые сады
Стоят населены чертогами, вратами,
Столпами, башнями, кумирами богов
И славой мраморной, и медными хвалами
Екатерининских орлов.

Садятся призраки героев
У посвященных им столпов,
Глядите: вот герой, стеснитель ратных строев,
Перун кагульских берегов.
Вот, вот, могучий вождь полнощного флага,
Пред кем морей пожар и плавал и летал,
Вот верный брат его, герой Архипелага,
Вот наваринский Ганнибал.

Эти строфы, реставрирующие языковую традицию XVIII в., резко выделены нейтральным обрамлением. Конец стихотворения не подвергся окончательной обработке, и трудно сказать, какую бы форму он приобрел. Наброски представляют реалистическое изображение «двинувшейся» России — *тучи конные, брадатая пехота, светлые ряды пушек*. Черновые варианты говорят об отказе Пушкина в стилистически нейтральных отрезках текста от старых трафаретных образов, связанных с обозначением войны как *пожара войны, огня войны* (ср. в черновых вариантах: А глухо между тем... *народной брани* / [Пожар] *Огонь обнимал* / А между тем уже *волна* (?) *народной брани* / А глухо между тем *поток народной брани* / Уж *волновался* (?) и роптал / Уж *бесновался* (?) и роптал. Строка *обняла кровавая забота* не завершена (т. III, вар., стр. 775).

Очень показательным для Пушкина этих лет является преобразование старой фразеологии, достигающееся смещением отношений в определившейся иерархии образов. В качестве примера

перун, как молния сверкал». По-видимому, чтобы исключить повторение одного сравнения, следует считать как *боевой перун* связанным с *неотражимый*, а как *молния* — со *сверкал*.

может служить старое описательно-метафорическое сочетание *пламя войны* в стихотворении «Герой» (1830):

Когда ж твой ум он поражает
Своею чудною звездой?
.....
....., тогда ль,
Как водит и кругом и вдаль
Войны стремительное пламя,
И пролетает ряд побед
Над ним одна другой вослед,

где Пушкин нарушает установившиеся отношения между Беллоной — огнем войны и героем — участником, вождем войны: «Беллону» заменяет здесь «герой» (Наполеон I), который в своем движении сам «стремительно водит пламя войны» (в чем скрыто угодование его богине войны). Шествие его сопровождается летящими над ним победами. Смена героя, ведущего за собой пламя войны, влечет за собой существенные сдвиги в восприятии непосредственно связанной с этим образом лексикой. Резко усиливается ощущение метафоричности опорного образа старого описательно-метафорического сочетания, причиной чего является необычность глагола, уточняющих наречий и прилагательного — *водит и кругом и вдаль стремительное пламя*, которые в корне меняют восприятие традиционной фразеологии, снимая возможное персонафицированное восприятие побед, пролетающих над героем.

Переключкой с высокой фразеологией и лексикой начала века объясняется употребление Пушкиным поздних лет и слова *гром* в его символическом значении: царства упали *при громах силы роковой* (Наполеон, 1821); Преобразился мир *при громах новой славы* (К вельможе, 1830) — случаи, связанные с именем Наполеона. В поздний период слово *гром* употребляется лишь в значении «гул, грохот» (*гром пушки, пушечный*)²⁷.

Подобное же неграфафетное обращение к образу огня, пламени, пожара, заключающееся в новом воплощении старой образной основы сочетаний, обозначающих войну, находим и в «Борисе Годунове»:

Пушкин: ...нет, Басманов, поздно спорить
И раздувать холодный пепел брани:²⁸
Со всем твоим умом и твердой волей
Не устоишь

Борис Годунов (Ставка).

²⁷ Сочетание *гром жегать* в значении «стрелять», употребленное в стихотворении «Князю А. М. Горчакову» (1814) (Чтоб в битвах *гром из рук метал*) как общераспространенный поэтизм, в «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825) привлекается пародийно как яркий архаизм: И се — летит твердо судно И *мещет грома* обоюдно.

²⁸ Ср. перифразы: *разжигать огонь, пожар войны, разжигать войну, поджигатели войны* — фразеологию, широко применяющуюся в современной

Переключка с поэтической фразеологией прошлых лет, выражающаяся в своеобразном воспроизведении штампа, ограничивается указанными примерами. Можно говорить по отношению к творчеству Пушкина и о переключке другого рода — активном усвоении традиционных образных основ фразеологизмов, выросших в недрах народной речи: *спор*, *пир*, *пламя*, *гроза* воспроизводятся им с их утвержденной веками символикой, которая в конкретных текстах поставлена в условия, возрождающие образную основу старого символа.

Впрочем, что до слова *спор*, то следует отметить его активность у Пушкина на всем протяжении его творчества (в лицейских стихах — *споры военные*, в «Полтаве» — *Богдана счастливые споры, споры бранные*, в стихотворении «Опять увенчаны мы славой» — *спор кровавый*). В 1831 г. Пушкин снова обращается к этому слову-образу в стихотворениях «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина», освобождая его от постоянных эпитетов и двигая в ряд традиционных символов-синонимов: *вражда*, *гроза*.

Оставьте: это *спор славян* между собою,
Домашний, старый спор, уж взвешенный судьбою,
Вопрос, которого не разрешите вы.

Уже давно между собою
Враждуют эти племена;
Не раз клонила *под грозою*
То их, то наша сторона.
Кто устоит в *неравном споре*:

.
Вам непонятна, вам чужда
Сия семейная вражда

Клеветникам России;

И грудью приняли напор
Племен, послушных воле гордой,
И *равен был неравный спор*

Бородинская годовщина.

Другой национальный образ войны-пира, употребляемый ранее лишь в перифразе *пир кровавый* («Батюшкову», 1815; «Руслан и Людмила»), поздним Пушкиным также освобождается от постоянного эпитета. Пушкин возвращается к чистому символу древнерусской литературы. В «Борисе Годунове» *пир* как символ боя —

книжной речи. Ср. также во «Французско-русском фразеологическом словаре»: *feu* (стр. 473): 469. *souffler le feu* а) разжигать пожар, ссору, страсти; 423. *attiser le feu* б) разжечь огонь (войны, восстания).

живописная языковая примета прошлого, воспроизведенная в типичном языковом и образном окружении, обоснованном эпохой, образом говорящего (Курбский), возвышенной риторикой монолога. Последний объединяет как фразеологию, включающую галлицизмы (*ню жадно воздух новый*), высокую фразеологию церковно-риторического характера (Теперь твоя душа, О мой отец, утешится и в гробе *Опальные возрадуются кости*), так и поэтические архаизмы, подкрепленные устаревшей лексикой (*Сей славный меч, гроза Казани темной, Сей добрый меч, слуга царей московских! В своем пиру теперь он загуляет За своего надежу-государя*) (Граница литовская).

В стихотворении «Бородинская годовщина»

*Знакомый пир их манит вновь —
Хмельна для них славянов кровь;
Но тяжело будет им похмелье;
Но долгод будет сон гостей
На тесном, хладном новоселье*²⁹,
Под знаком северных полей!

образ битвы-пира ощущается как ожившая метафора, что достигается поддержкой его исходной образной основы рядом других, тематически с ним связанных слов-метафор (*хмельна*³⁰, *похмелье*), вводящих вместе с разговорно-бытовыми словами и сниженно-бытовые образы (сон, новоселье), связанные с традиционной (*сон вечный, хладный, беспробудный* и др.) и новой, французской по своим истокам, фразеологией (*новоселье*)³¹. Последняя, введенная в круг логически взаимосвязанных образов, перестает быть условностью поэтического языка: она наполняется бытовым содержанием, где-то на втором плане которого маячит старое употребление.

12. Следует сказать, подытоживая изложенное выше, что отношение Пушкина к «военной» поэтической фразеологии и поэти-

²⁹ См. раздел «Жизнь и смерть»: смерть как *сон вечный, могильный, гробовой, беспробудный, долгий, холодный, заснуть последним сном, вечным сном* и т. п. Ср. также: Когда ж *пойду на новоселье* (Заснуть ведь общий всем удел) (К. Н. Г. Ломоносову, 1814); Не пугай нас, милый друг, *Гробаблизким новосельем* (Кривцову, 1817).

³⁰ «Словарь языка Пушкина» (т. IV, стр. 818) позволяет оценивать слово *хмельной* как народно-разговорное, просторечное. У Пушкина это слово встречается лишь в поздний период, причем с явным стилистическим заданием в «Сказке о Царе Салтане», «Станционном смотрителе», стихотворении «Утопленник» и без этого задания — в стихотворении «К Языкову», «Бородинская годовщина», «Пир Петра Первого».

³¹ Поэты начала XIX в. вводят слово *новоселье* для эвфимистического и перифрастического обозначения как процесса смерти, так и могилы. (см. раздел «Жизнь и смерть»). Ср. французское разговорное сочетание: *prendre le crémaillère* — справлять новоселье.

ческой лексике наиболее полно отражает общие тенденции его отношения к поэтическому наследию прошлого.

а) Пушкин четко отделяет фразеологию, связанную с XVIII в., несущую на себе стилистическую окраску «высокого», или (при наличии соответствующих более поздних по времени поэтических заменителей) архаического, от поэтической фразеологии романтического периода, отражающую еще живые связи с французской поэтической традицией. Это ощущение временной прикрепленности, а следовательно, связанности и с определенными формами поэтического воспроизведения войны, военных действий и т. п. позволяет пользоваться наиболее общими, типичными образцами этой фразеологии в целях стилизации. Причем, классическая фразеология XVII в. в поздние годы используется Пушкиным шире, чем романтическая, что объясняется еще активным обращением этой последней в произведениях поэтов 20-х годов.

б) Фразеология, привлекаемая Пушкиным после 1826 г., никогда не перегружает произведения: последнее обстоятельство — типичная деталь поэзии классической, при одном фразеологическом и лексическом составе, или реалистической — при другом. Фразеология высокая, классическая, используется в качестве акцента, своеобразного тона, окрашивающего произведение и связывающего его с традицией в нужном для поэта направлении. Обилие старой фразеологии делает этот акцент навязчивым, чего Пушкин избегает, сокращая те фразеологизмы, которые могут быть заменены без ущерба для общего замысла нейтральными словами или оборотами.

в) Обращает на себя внимание то обстоятельство, что Пушкин предпочитает перифразе или описательно-метафорическому сочетанию, обозначающему войну или явления к ней примыкающие, символ (*гроза, буря, туча, пир, спор*), связанный своим употреблением с пародно-поэтическим творчеством. Метафорическая основа символа обычно возрождается. Освобождаясь от сопровождающих эти слова-образы постоянных эпитетов, Пушкин открывает широкие пути для индивидуального раскрытия обозначаемого символом явления (см. выше образ пира в стихотворении «Бородинская годовщина»).

г) В стихотворениях после 1826 г. наблюдается своеобразная переключка со стихотворениями предшествующего периода, посвященными теме войны 1812 г., Наполеону или деятелям этого времени (Кутузову). Эта переключка не только в обращении к старым образам (*Орлы Екатерины, Перун кагульских берегов, пламя войны, гроза 12-го года* и др.), поставленным в новые контекстные условия, но и в обращении к некоторым риторическим приемам. См., например, наизывание приложений-эпитетов при описании Кутузова: *сей властелин, Сей идол северных дружин, Могучий страж страны державной, Смиритель всех ее врагов, Сей остальной из стаи славной Екатерининских орлов* («Перед

гробницею святой»), Наполеона: *Всё он, всё он — пришлец сей
бранный, Пред кем смирились цари, Сей ратник, вольностью вен-
чанный, Исчезнувший, как тень зари* (Герой). Следует заметить,
что слова-образы, вводящие перифразы-приложения, здесь не по-
вторяют в большинстве случаев старой модели (*сын, питомец,
любимец, баловень кого, чего*).

Текстовую перекличку можно обнаружить и в двух «Воспо-
минаниях в Царском Селе» (1814 и 1829 гг.), но наличие общих
эпизодов, даже близкой фразеологии еще разительнее подчерки-
вает разницу в творческом подходе к материалу: в последнем
«Воспоминании» — это реминисценции прошлых языковых
средств, всплывших как воспоминание.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ФРАЗЕОЛОГИЯ, СВЯЗАННАЯ С ТЕМОЙ «ПОЭЗИЯ»

I

1. Поэтическая фразеология, обозначающая поэзию и различного рода душевные и духовные явления, с ней связанные (процесс творчества, творческое состояние духа), произведения этого искусства и, наконец, поэта-творца, в истоках своих опиралась на представления о «божественной» сущности процесса творчества, связывающие его с богом солнца и поэзии Аполлоном (Фебом) и музами, а само вдохновение — с даром этих божеств. Следствием этого было то, что вся фразеология этой темы объединялась относительно единым вторым членом сочетания, представленного именами бога поэтов и поэзии Аполлона¹, предводительствуемых им муз², а также наименованием с ними связанных мифологических реалий (например, гор, посвященных этим божествам — Парнас, Пинд, Геликон³, предметов, связанных с их мифологическим образом или культом — Пегас⁴, Иппокрена, Кастальский

¹ «Аполлон, или Феб, Божок света, муз и стихотворства... представляется лучезарным солнцем, проежающим зодиак в своей колеснице, влекомой четырьмя белыми конями. Иногда в виде младаго и прекраснаго юноши, с длинными власами и в лавровом венце, с лирою в руках, и с разными мусикийскими орудиями, у ног его лежащими. ...Лавр, лебедь, сокол, полевой сверчок и тагая суть ему посвященны» («Иконологическое описание мнимых божков». — В кн.: «Избранные эмблемы и символы». СПб., 1811, стр. XXV).

² «Музы: Каллиопа, Клио, Ерато, Фалия, Мелпомена, Терпсихора, Евтерпа, Полигимния и Уралия; изображаются в виде младых, прекрасных и целомудренных дев, в хорошей, но в простой одежде: с Аполлоном, яко начальником своим, в лавровом венце, и с лирою... Пальма, лавр, источники Гиппокренский и Кастальский, и река Пермесс им посвященны» (Там же, стр. XXX).

³ «Геликон, греч.— гора в Средней Греции, на которой по представлениям греков обитали музы, поэтому их иногда наз. Геликонидами, царицами (девами, повелительницами) Геликона». «Пинд, греч.— горный хребет, отделяющий Фессалию от Эпира, считался одним из мест, которым владел Аполлон. В переносном смысле Пинд — приют поэзии». «Парнас — горный массив в Фокиде, в мифах — место обитания Аполлона и муз. У подножия. П. находились Дельфийский оракул и храм Аполлона» («Мифологический словарь». Л., 1961, стр. 57, 196, 183).

⁴ «Пегас, греч.— волшебный конь... В III в. до н. э. александрийские поэты создали представление о П. как о коне поэтов. Сказание о П. связали с мифом о музах. Однажды, когда они пели, гора Геликон от восторга стала расти и достигла было небес, но П. по приказу Посейдона вернул ее на землю ударом копыта, отчего образовался источник Иппокрена» («Мифоло-

ключ⁵, Пермесс⁶, лира, треножник⁷). Слова, представляющие перечисленные выше реалии, выступали часто как символы или слова-сигналы разного семантического объема. Упоминание Аполлона, муз вызывало представление о поэзии, поэтическом творчестве, стихах (ср. у Батюшкова: Терпенье и труды ведь любит *Аполлон*. — «Посл. к Н. И. Гнедичу»; у В. Пушкина: Люблю словесность я — ты с *музами* знаком. — «Симпатия» — «Аглая», 1810, ч. XI, кн. 3). Наричательное употребление слов *Парнас*, *Геликон* обозначало поэтов (ср. у И. Дмитриева: Откуда, Боже мой, писцов такой содом? Я вижу *весь Парнас*, *весь сумасшедший дом*. — «Посл. от англ. стихотворца Попа к доктору Арбутноту», или с другими уточняющими определениями у него же. Гордись пред галлами, *московский ты Парнас*. — «На случай од, сочиненных в Москве в коронацию»; у Сумарокова: Как царствует Елисавета, Глази *Российский Геликон*.» — Ода Государыне имп. Елис. Первой, 1755). С именами Кастальский ключ, Иппокрена, Пегас связывалось поэтическое вдохновение (ср. у Пушкина: нет, не *кастальскою водой Ты воспой свою Камену*; *Пегас иную Иппокрену Копытгом вышиб пред тобой*. — «К Языкову»; у Хераскова: Стремясь в высоту, за мыслью мысль гоня, *Не обуздаешь ты парнасского коня*. — «Письмо»; у Батюшкова: *И борзый Аполлонов конь От Муз его в Цитеру носит* [К С. С. Уварову]); с лирой и наименованием других музыкальных инструментов — сама поэзия, стихи (ср. у Веневитинова: Я счастлив и без венцов *С лирой*, с верными друзьями. — «К друзьям»; у Капниста: Но ты под гробовой доскою, Державин! гимнами гремишь; И поздний род *твоей трубою, Цевнищей, лютнею* пленишь. — «На смерть Державина»).

Одни из наименований (*Муза, музы, лира*) были как символы сравнительно независимы, другие требовали для своего ввода в текст соответствующих обоснований, входили в широкие иносказания или ложились в основу перифрастических выражений (ср., например, у Кострова: *седлать Парнаска бегунца* в «Письме к творцу оды, сочиненной в похвалу Фелицы» — перифраза со значением «заниматься поэтическим творчеством, предаваться поэтическому вдохновению»). Но как первая, так и вторая группа слов-

гический словарь», стр. 185—186). «Пегас, или крылатый конь... Аполлон и музы употребляли его, для их путешествия» («Иконологическое описание животных». — В кн.: «Избранны емблемы и символы», стр. XLV).

⁵ «*Кастальский ключ (Касталия)*, греч. — источник на горе Парнас, посвященный Аполлону и музам» («Мифологический словарь», стр. 113).

⁶ *Пермесс* — река, стекающая с Геликона (Там же, стр. 192. См. *Пермесские девы*).

⁷ «Таган или треножник, покрытый или открытый... Он иногда употреблялся вместо священного стула, на коем сажались Сивиллы и жрецы, объявляя народу советы и предсказания» («Иконологическое описание вещей и предметов». — В кн.: «Избранные емблемы и символы», стр. LIV),

образов могла включаться в состав описательно-метафорических и перифрастических сочетаний, обозначающих поэзию, поэта, стихи, вдохновение, выступая в качестве отсылочного намека уже без строгой прикрепленности к какому-нибудь из указанных выше явлений (если этому не препятствовала логика сочетаемости слов). Ср., например, следующие перифрастические обозначения поэта: *питомец Муз, Граций, Камен, Пиэрид, Аонид, Феба, Аполлон; всадник Пегаса; любитель Парнасских вод; житель Парнаса* и др., в которых определяющие члены сочетания несут одну отсылочную функцию — указывают на определенную область деятельности лица, т. е. поэзию.

Каждая из перечисленных выше мифологических реалий, помимо своего прямого лексического наименования, могла быть представлена в поэтическом языке этого времени и перифрастически, что определяло внешнее разнообразие фразеологии, структурной единицей которой она являлась. Ведь Музы могли быть и сами названы *Фебовыми подругами; богинями песен, Парнасскими, пенья, струн; девами песнопений; дочерьми Мнемозины, небес, бессмертными девами; Феб — Аполлон — предводителем, владыкой Муз, богом света, вождем Парнасских дев, богом света и искусства, богом Парнаса, исчадьем Латоны, Пермесским богом, богом Пинда, Геликона, песней, песнопенья, богом Пиэрид, богом поэтов, певцов, стихов, стихосложения, Дельфийским богом, богом лиры, вдохновенья; Пегас — это Аполлонов конь, крылатый конь, Парнасский бегунец; Парнас, Пинд, Геликон — это жилище чистых муз, гора высокая, двуххолмистая, фессальская, обитель Аонид, Парнасские вершины* и т. п. Как можно судить по перечню, все перифрастические обозначения указанных персонажей и предметов (Музы, Феб, Парнас и др., Пегас и др.) при всей своей вариативности не уходили от включения в свой состав основных слов-сигналов, вследствие чего их отсылочные функции не нарушались. Выход при построении перифрастических наименований явлений, связанных с поэзией, в область новых уточняющих понятий был ломкой сложившейся системы.

Отношение поэтов XVIII и начала XIX в.⁸ к данным мифологическим персонажам и предметам как структурной основе развернутого иносказания, аллегорической картины или символу характеризовалось предпочтением того или иного способа обозначения явлений, связанных с рассматриваемой темой.

Поэты-классики XVIII в. предпочитали аллегорию, что определялось в известной мере преимущественным решением темы поэ-

⁸ «Несмотря на протест во имя христианской религии, языческая мифология удерживалась в поэзии не только в течение всего XVIII столетия, но даже перешла в XIX и окончила свое существование только тогда, когда рухнул весь ложноклассицизм, уступая свое место новому направлению в искусстве» (А. Круглый. О теории поэзии в русской литературе XVIII столетия. СПб., 1893, стр. 47—48).

зии, поэтического творчества как темы высокой, торжественной⁹. Последнее не исключало, конечно, обращения и к сочетаниям перифрастического типа как специфически поэтическим речевым единицам. Поэты романтического направления, широко культивирующие средние жанры, определявшие интимное решение темы, обращались к тем же символам и основанным на них сочетаниям, но допускали более свободный в стилистическом и семантическом плане подбор образующих их элементов (ввод в состав сочетаний стилистически сниженных синонимов или слов, обозначающих невозможные ранее в данной связи процесса или явления).

В поэзии XVIII в. Муза, Аполлон, Грации представлялись чаще всего как божества — вдохновители творчества. Поэт — существо, ими обласканное, отмеченное, но им и подчиненное. Эти представления отразились и на условно принятых формах обозначения самого поэта и всего, что связано с его творчеством, а также и на предпочтительном отборе средств выражения (преимущественно торжественных). Ср., например, следующие тексты, посвященные процессу поэтического творчества, у ряда поэтов XVIII в.: у Ломоносова (*Превысь Парнас высоким тоном; Ка-стальски Нимфы ликовствуют... И движут плесками Парнас; не Пинд ли под ногами зрю? Я слышу чистых сестр музыку! Пермес-ским жаром я горю; Чья Муза толь красно и стройно Пред нею может возъиграть; Чем больше я росой кроплюсь, с Парнасских что верхов стекает; Ты, Муза, лиру прими... Возникни, возне-сись, зрели; Взлети превыше молний, Муза, ... Гремящих Арф ищи союза И в верьх пари скоряе стрел; Чей толь приятной, светит взгляд, Парнасской верьх в зосторг приводит?*); Урусовой (*Жилища чистых Муз бесстрашно досягаю; петъ на Лире*); у Сумарокова (*Направь мою ты, Муза, лиру; Крылатый конь ногой бьет, Из камня токи Иппокрены, В протоки Ладожски лиег*); Хераскова (*Разжennыя сердца парнасским жаром, пойте; На крыльях истины к Парнасу полечу; Не обуздаешь ты Парнасско-*

⁹ Подобный подход к теме ни в какой мере не исключал и ее сниженного решения. Б. В. Томашевский пишет: «Система стилей Ломоносова определялась литературным направлением классицизма, основанным на строгом распределении жанров и строгой регламентации художественных свойств каждого. Эта регламентация заранее определяла и облик автора и, следовательно, экспрессивные качества субъекта речи. Риторический характер оды сочетался с представлением о высоком лирическом поэте — представлением заранее заданным и твердо определенным. Исходя из этого образа лирического (то есть одического) поэта, строилась и речь — по законам высокопарного восторга и торжественной проповеди, приукрашено-дидактического характера. Система возвышенных иносказаний, конечно, менялась... Но самый принцип предопределенного образа автора оставался в силе: встречались лишь разные понимания этого образа, прини-дип же индивидуальной речи отрицался» (Б. В. Томашевский. Вопросы языка в творчестве Пушкина. «Стих и язык». М.—Л., 1959, стр. 379—380).

го коня); Кострова (*Парнасским пламеня духом, Отверзу к пещи уста; Воображений быстры крыла В восторге Муза распростири, Куда влечет Парнаска сила, Со тщанием стремись, пари; и Аполлон и дев Парнасских лик К вещанию чудес готовят свой язык*); Державина (*На Пинд я восхищенным стал; души моей паренем Не вознесусь; Сойди любезная Эрата с горы зеленой, двухолмистой; Восстань тимпанница царева, Священно-вдохновенна дева.—Брось персты—по струнам; И ты, о лира восхищенна, В хвалу ему твой глас настрой; Пленил меня восторг святой*).

Приведенные примеры, объединенные единым экспрессивным тоном, далеко не исчерпывают в поэзии XVIII в. разнообразия форм фразеологических обозначений тех же явлений и не исключают возможности иного экспрессивного и стилистического их освещения. Но они определяют господствующую экспрессию темы и ее поэтического выражения, на фоне которых употребления иного типа выглядят как отступление от нормы.

Поэты «нового» направления полностью принимают фразеологию и символику классицизма¹⁰. Но установка на культивирование средних жанров влечет за собой поиски новых форм реализаций старых моделей. Предпочтение отдается лексике, сообщающей фразеологизму дополнительные экспрессивные наслоения — дружескую интимность, шутовскую, ироничность и т. п. На этом фоне перифразы, принятые как поэтические в торжественных жанрах классицизма XVIII в., начинают восприниматься как высокие, а при определенном лексическом выражении и как устаревшие (ср. перифразы — *питомец, любовник, любимец Феба, Муз и сын Феба, чадо Феба*). Б. В. Томашевский, характеризуя поэтов «нового» направления, говорит, что «принцип индивидуальности стиля» у сторонников «новой» школы в силу ряда условных ограничений не привел к коренной ломке поэтических языковых средств.

Этот господствующий тон ведущей поэтической школы начала XIX в. отразился и на фразеологии, связанной с обозначением понятий «поэзия», «поэт», «поэтическое творчество», «процесс его протекания» и тому подобный круг явлений. Ср., например, следующие тексты Батюшкова (*Пар поэтический исчез; и рвет Парнасски розы В Приютинских лесах; И борзый Аполлонов конь От Муз его в Цигеру носит; Мне лиру Тишскую Камены и Грации вручили с улыбкою; Был ветрен в Парфосе; На Пинде был чудак*);

¹⁰ «Стандартная лексика и фразеология высокого поэтического языка XVIII в., построенная на славянизмах, вовсе не исчезла из обихода русского стихотворства с победой «легкой поэзии» и «карамзинизма». Поэты нового направления, воспитавшиеся на традициях XVIII в., очень хорошо усвоили традиционный язык своих предшественников и широко им пользовались» (Г. О. В и н о к у р. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина.— Избр. работы по русскому языку. М., 1959, стр. 335).

Языкова (*Огонь Дельфического бога Опять живет мои дела; Тогда свобода удалая, Восторги музы и вина Меня живили; Не все чужа бога света В моей неполной голове; Тогда девица вдохновенья Живым огнем воображенья Мои стихи одушевит*); Вяземского (*Стихомаранья лютый бес; демон рифм; И мной владеет вновь парнасский сатана; Меня рвет желчью стихотворной; дикого ее Пегаса Смирят надежная узда*); Боратынского (*меня же вряд Иль Камены, иль Хариты В карауле навелят; Носит понт торговли груз, Но не слышны лиры звуки В первобытном рае Муз; То вдохновение, Парнаса благодать*) и мн. др. В. В. Виноградов пишет: «... образы и выражения традиционной поэтической речи, вступая в новые фразовые связи с словами и оборотами живой разговорной речи, меняют свои значения и свою экспрессивную окраску.

Они воспринимаются нередко как реалистически переосмысленные цитаты из привычного поэтического фонда словесных образов. На них ложится отпечаток тонкой, почти неуловимой иронии»¹¹.

Мифологические имена и символика, с ними связанная, в поэтическом языке начала XIX в. продолжали оставаться активными структурными единицами различного рода перифрастических сочетаний. Но наряду с ними появляются и другие образные центры, на которых строится новая фразеология. Поэты 20-х годов XIX в., например, не отказываясь целиком от «муз», вводят новые персонажи, им функционально равноценные: *ангел песнопений* (Языков, Еще элегия); *демон рифм* (Вяземск., К перу моему); *стихомаранья лютый бес* (Он же, Толстому); *демон вдохновенья* (Полеж., Демон вдохновенья); *ангел вдохновенья* (Кюхельб., К ангелу вдохновенья), иногда шутливо совмещая новое и старое, как, например, Вяземский, у которого *парнасский сатана* (К В. А. Жуковскому). Впрочем, ввод вместо персонажей античной мифологии представителей мифологии христианской чаще всего был результатом шутливого отталкивания от устойчивости схемы, опирающимся на всеобщее понимание этого отталкивания. Другой характер носили перифрастические сочетания, связанные с принципиальным изменением взглядов на поэзию и истоки поэтического озарения. Вдохновение делается свойством самого поэта, а его творчество — результатом его труда, легкого, и тогда процесс творчества оценивается как парнасские *забавы, шалости поэта*¹², а поэтическое вдохновенье — как *поэтический восторг, как полет на крыльях мечты, фантазии, стихи — как дети поэта*,

¹¹ В. В. Виноградов. *Стиль Пушкина*. М., 1941, стр. 245.

¹² «Французские поэты XVIII века любили изображать поэзию легкой забавой, а себя беспечными и легкомысленными шалунами, небрежно роняющими свои стихи» (В. Брюс о в. Примечание к стихотв. «Сон». — В кн.: Пушкин, т. I. Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1907, стр. 332.

шалости его лиры,— или тяжелого, трудного подвига, когда поэт уподобляется пророку или сеятелю духовных даров.

2. Фразеология Пушкина лицейского периода, связанная с рассматриваемой темой, вполне отвечает господствующим среди поэтов «нового» направления тенденциям. Достаточно просмотреть совокупность перифрастических, описательно-метафорических сочетаний и символических обозначений, принципы их ввода в текст, их комбинации в границах текста, чтобы в этом убедиться. В соответствии с жанром посланий, в которых в эти годы затрагивается тема поэзии, поэтическая фразеология представлена чаще всего в шуточных или иронических своих вариантах, основанных на столкновении разнотильной лексики. В стихотворении «К другу стихотворцу» встречаются следующая поэтическая лексика, перифрастические сочетания и символы, обозначающие интересные нас понятия: Арист! и ты в толпе служителей Парнасса! (= поэт); Ты хочешь оседлать упрямого Пегаса (= быть поэтом); На Пинде лавры есть, но есть там и крапива (Пинд — символ поэтической деятельности; лавры — символ славы, признания); Что, если Аполлон, Услышав, что и ты полез на Геликон... (= хочешь быть поэтом); я лиру избираю (лира — символ поэтического творчества); певцы бессмертные (певцы — поэтический синоним к «поэты»); творенья громкие (поэтический синоним к «стихи»); И Фебова на них проклятия печать (о лишенных таланта произведениях); на Пинд взобравшись счастливо (= став поэтом); поссорившись с Парнасскими сестрами (= потерпев неудачу как поэт; Парнасские сестры — перифраза к «музы»); Не любит он гулять по высотам Парнасса (= не стремится быть поэтом); Не ищет чистых муз, ни пылкого Пегаса (то же); Арист, он не пиит (пиит — высокий синоним к «поэт»); Оставишь ли свирель (= перестанешь ли писать стихи; свирель — символ поэзии). Эта фразеология в том же стихотворении чередуется с прямым выражением тех же понятий: Арист ...оставь перо, чернилы; Довольно без тебя поэтов есть и будет; Их напечатал...; Страхися участи бессмысленных певцов, Нас убивающих громадою стихов!; я таки поэт; ...не тот поэт, кто рифмы плестъ умеет (= писать стихи); Хорошие стихи не так легко писать; Поэтам можешь ты назваться...; Ты о Поэзии со мною толковал; ко стихам не чувствую охоты; и сатирическим пером тебя замучить.

Стихотворение «К другу стихотворцу» тесно связано с традиционным выражением данной темы в границах жанра посланий XVIII в., допускающего ввод широкого круга сниженной лексики в состав фразеологизмов. По сравнению с приведенным стихотворением, адресованным Дельвигу, в послании «К Батюшкову» сниженная лексика представлена мало; ср. следующие слова и сочетания: пиит, Парнасский счастливый ленивец (положительно окрашенная перифраза к «поэт»); Харит изнеженный любимец (то же); Наперсник мьлых Аонид (то же); Любовь и Вакха не

поешь (т. е. не пишешь стихов); Цветов Парнасских вновь не рвешь (то же); Ужель и ты ...Расстался с Фебом (то же); наш Парни Российской (эпитетное обозначение Батюшкова-поэта). Певец Тихской В тебя влиял свой нежный дух (Певец Тихской — Анакреон; эпитетная характеристика поэтической деятельности Батюшкова); певцу любви; Настрой же лиру. По струнам Летай игривыми перстами (т. е. пиши стихи, твори); И нежных муз не забывай (то же); пой ее на лире (т. е. сделай предметом изображения); Во звучны струны смело грядь; пой кроваву брань; Вооружись сатиры жалом; цевницею моею; Доколе музами любимый Ты Пиэрид горишь огнем (о таланте, творческих возможностях); тебя молодой Назон, Эрот и Грации венчали, А лиру строил Аполлон (т. е. ты поэт). Прямое обозначение явлений, связанных непосредственно с темой поэзии, выражено в более нейтральной лексике: Описывай в стихах игривых...; стих веселый... повторяет; поэт; Найдем бессмысленных поэтов; Довольно в мире есть предметов, Пера достойны твоего; Безвестный в мире сем поэт Я песни продолжать не смею. — Если принять во внимание эпитетное обрамление этой фразеологии и лексики, станет очевидным строго направленный отбор каждого слова в соответствии с эстетическими нормами серьезной и одновременно легкой лирики ближайших современников Пушкина.

Отношение Пушкина к различным перифрастическим моделям и формам их конкретной реализации менялось по мере созревания его как поэта. Чтобы проследить эту эволюцию, остановимся на выражении сочетаний, обозначающих поэта, поэзию, творческий процесс и творческое состояние духа — поэтическое вдохновение.

3. Перифрастические именованья поэта в лицейских стихах Пушкина чрезвычайно разнообразны. Здесь сосредоточены сочетания, обозначающие поэта как сочинителя стихов вообще и поэта как конкретную личность, здесь даются при посредстве перифрастических определений оценки поэта положительные или отрицательные, квалификации его шуточные или иронические. Все это разнообразие опирается на ходовые перифрастические модели¹³, представленные реже в их чистом, классическом виде, чаще — в тех вариантных преобразованиях, которые широко культивировались в легких жанрах того времени. Перечень перифраз к «поэт»

¹³ «Французско-русский фразеологический словарь» (М., 1963) под словом *Muse* — муза приводит следующие сочетания: 2164: *amant* (или *favori*) *des Muses*, поэт., любимец муз; *commerce des Muses*, — поэт. служение музам; *nourrisson des Muses* (или *du Parnasse, du Pinde*) — поэт. питомец муз, поэт (стр. 729); под словом *Apollon*, 810: *disciples* (или *enfants favoris, fils*) *d'Apollon* — поэт, сыны, любимцы Аполлона (о поэтах), *les suivants d'Apollon* — поэт. прислужники Аполлона, поэты (стр. 59); под словом *lyre*. 645: *enfants* (или *fils*) *de la lyre* — поэты, стихотворцы (стр. 625).

прекрасно это иллюстрирует: *Султан французского Парнасса, парнасский народ; служители Парнасса; парнасский волокита; Парнасский счастливый ленивец, Харит изнеженный любимец. Наперсник милых Аонид, Парни Российской, Певец Тииской; славянский Бард дружины, скальд России вдохновенный; Парнасские жрецы, Фернейский злой крикун, Эрагы нежной друг, Арьоста, Тасса внук, отец Кандида; питомцы юных Граций; наперсник милый Психе лежкокрылой; враги парнасских уз; Буянова певец; сын Феба молодой; высот Парнасса Боярин небольшой; пылкого Пегаса наездник удалой; сын Феба; друг Пермесских дев; холодных од творец ретивый; питомец важных Муз; питомец нег и Аполлона; певец..., Воспевший Вакха и Темиру; Парнасский бродяга; на Пинде мой сосед; муз невинных Лукавый духовник; Фебовы жрецы; Конюший дрязлого Пегаса; Служитель отставной Парнасса; Родитель стареньких стихов; Беспечный Пинда посетитель, ваших рифм наследник; Творец, любимый Аполлоном; Мои парнасские клеветы, Питомцы граций молодых; певцы российские; Творец, списавший Простакову; Блюститель чести муз усердный; певец Екатерины, Фелицы, Пиндар Холмогора; Питомец муз и вдохновенья; дитя харит и вображенья (о художнике); питомец Феба; сын Парнасса; наперсник Муз любимый; царей певец избранный, Крылатым Гением и Грацией венчанный; Творцы бессмертные, питомцы вдохновенья; Ретивой Музою прославленный певец; Парнасские жрецы; отверженные Феба; Наследники Тибулла и Парни; Геликона Давни жильцы; балованный питомец Аполлона; парнасский мой отец; верных муз любовник; питомцы Феба*¹⁴.

Общий обзор перечисленных перифраз позволяет заметить тематическое единство определяющих членов большинства сочетаний: *Феб, Муза (Музы), Грации, Пинд (Парнас, Геликон), Пегас*. Разнообразие опорных слов-образов этих сочетаний сводится к немногим центрам: это слова, обозначающие родственные (*сын, питомец, дитя, отец, родитель внук*), или дружески-любовные отношения (*друг, любимец, любовник, наперсник, баловень*), или наименование лица по роду деятельности (*жрец, служитель, духовник*) и ряду других признаков¹⁵. Вариантное развитие модели, заключающееся в тематически однородном подборе опорных слов, определяло экспрессивное наполнение перифраз; экспрессию

¹⁴ Перифразы выбраны из стихотворений «Полного собрания сочинений Пушкина», т. I. Изд. АН СССР, 1937.

¹⁵ Определения, относящиеся к опорному слову перифразы, были определениями лица, обозначаемого перифразой (*сын Феба беззаботный, юный питомец Муз*), определения, связанные грамматически с определяющим словом, могли характеризовать творчество поэта: *друг безвестной Музы, други смелых Муз, питомец важных Муз, Муз возвышенных пророк* и др. Впрочем, грамматические связи не всегда определяли логику отношений слов: так, в сочетании *сын смелых муз* прилагательное могло подчеркивать и свойства самого поэта.

несли определения, заключающие в себе чаще всего авторскую оценку того или иного поэта, его отношение к этому последнему.

Перифрастические обозначения поэта (поэтов) у Пушкина не замыкались в границах строго двучленных сочетаний. Поэт прибегал и к описательным выражениям, иносказаниям, впрочем, при обязательном наличии в их составе того же круга уточняющих толкование иносказания членов. Характер этих сочетаний определялся комбинацией некоторых традиционных для подобной фразеологии элементов. Например: *Ах! счастлив, счастлив тот, Кто лиру в дар от Феба Во цвете дней возьмет!* (Городок); *и мне, быть может, Печать свою наложит Небесный Аполлон* (Там же); *Мне жребий вынул Феб, и лира мой удел* (К Жуковскому); *и мой смиренный путь В цветах украсила богиня песнопенья* (К Дельвигу) и др. Все перифрастические выражения опирались на устойчивые фразеологические сочетания поэтического или книжного стиля речи, получающие свое распространение (ср. общекнижные модели: *наложить печать свою на кого-что, вынуть жребий кому, украсить (чем) путь (жизни) чей*).

4. Круг перифрастических обозначений поэта, также в согласии с традицией, идущей еще от XVIII в., расширялся у Пушкина за счет общекнижных структур, основанных на приеме сопоставления данного поэта с другим известным поэтом или историческим деятелем. Это сопоставление носило чаще всего и панегирический характер. «Характерна роль имен — Эврипида, Тассо, Ариосто, — пишет Б. В. Томашевский. — Это своеобразные метонимии для обозначения определенного рода и даже разновидности в литературе... В большей части пиитик того времени приводились списки образцовых представителей в пределах этого рода. Естественно, эти имена становились как бы определителями соответственного рода. В первую очередь (что характерно для классицизма) в такой роли выступают античные авторы, но наравне с ними называются и имена французских писателей классического XVII в.»¹⁶ Отражением этой традиции у Пушкина являются перифразы: *Парни Росийской* (о Батюшкове), *Пиндар Холмогор* (о Ломоносове), *дубрав полунощных Орфей* (о Жуковском, РЛ IV, вар., стр. 235). Обще-книжный характер по своему структурному типу носят употребляющиеся у Пушкина сочетания, где первый член представляет стилистически и экспрессивно нейтральное наименование поэта (*поэт*) или его стилистически и экспрессивно окрашенные синонимы (*певец, бард, скальд, трубадур, рифмотвор, стопослагатель, творец*), а второй, уточняющий член перифразы, заключает наименование места, с которым связана жизнь поэта или его творчество (*певец Тишской* — Анакреон), обозначение объекта, которому

¹⁶ Б. В. Томашевский. Пушкин, т. I. М.—Л., 1956, стр. 75—76.

посвящено творчество. *певец Екатерины, Фелицы — Державин* (в лицейских стихах); *певец Буянова, творец опасного соседа — В. Л. Пушкин*; *певец влюбленных женщин и царей — Расин и т. п.*; *скальд России, бард славянской дружины — Жуковский*.

Этот ряд неметафорических перифраз расширялся за счет перифраз, опорное слово которых носило оценивающий и поэтому ярко экспрессивный характер: *мудрец Теосский — Анакреон, мудрец Тибурский — Горацій, болтун страны Эллинския — Горацій, Фернейский злой крикун — Вольтер*. Эти перифразы не представляли труда для расшифровки в силу традиционной закреплённости их за определенным лицом или прозрачности окружающего контекста (ср., например: *Сын Мама и Минервы, Фернейский злой крикун, Поэт в поэтах первый, Ты здесь, седой шалун! — Соперник Эврипида, Эрагы нежной друг, Арьоста, Тасса внук — Скажу ль? ... отец Кандида* (Городок), где слова *Фернейский* и *Кандида* направляют прикрепление всего комплекса перифраз к Вольтеру).

5. Перифразы были средством, к которому автор прибегал, чтобы выразить свое отношение к определенному лицу или дать его более или менее подробную характеристику. А так как все это можно было осуществить, не выходя из границ определенных схем, то подбор моделей, их лексического наполнения, их эпитетного окружения, сама совокупность перифраз были в поэзии явлением решающим, так как определяли эмоциональную атмосферу стиха. Ср. заключенную в следующих стихах характеристику Батюшкова (в стихотворении «К Батюшкову», 1814), уложенную в серию смеющихся друг друга перифраз: облик поэта-эпикурейца, к которому расположен автор, а также поэта «нового» направления, что станет очевидным, если учесть склонность этой школы именно к подобного рода фразеологии¹⁷.

*Философ резвый и пиит,
Парнасский счастливый ленивец,
Харит изнеженный любимец,
Наперсник милых Аонид,
Почто на арфе златострунной
Умолкнул, радости певец?*

Этой оценке Батюшкова-поэта подчинены и остальные перифразы, встречающиеся в данном стихотворении: *Парни Российской; Муз-ми любимый; Ты Пизарид горюшь огнем; молодой Назон, Эрот и Грации венчали; лиру строил Аполлон*.

¹⁷ Выше, в разделе, посвященном перифрастическим обозначениям лица (персонажа), указывалось на предпочтение, отдаваемое карамзинистами опорным словам перифраз, обозначающим дружески-любственные отношения, перед словами, обозначающими родственные отношения.

С высокой концентрацией перифрастических сочетаний и выражений, связанных с темой «поэзии», встречаемся и в ряде других произведений, в частности в стихотворении «К Дельвигу» (1817):

Блажен, кто с юных лет увидел пред собою
Извивы темные двухолмной высоты (т. е. кто поэт),
.....
Наперснику богов безвестны бури злые (=поэту),
Над ним их промысел, безмолвною порой (т. е. он поэт)
Его баюкают Камени молодые (т. е. он поэт)
.....

Стыдливой Грации вникает он советы
И, чувствуя в груди огонь еще молодой (т. е. поэтическое
вдохновение),
Восторженный поет на лире золотой (т. е. творит)
.....
Мой друг, и я певец! и мой смиренный путь
В цветах украсила богиня песнопенья (т. е. и я поэт),

И мне в младую боги грудь
Влияли пламень вдохновенья (т. е. и я поэт, и я творю)

.....
Исчез священный жар! (=поэтическое вдохновение)
Забвенью сладких песней дар
И голос струн одушевленных! (т. е. я перестал творить)
Во прах и лиру и венец,

где перифразы, группирующиеся около слов-сигналов *Грации, Камени, Парнасс (двухолмная высота), Музы (богини песнопенья)* соединяются с перифрастическими выражениями, обозначающими процесс поэтического творчества, поэтического вдохновенья, способствуя заполнению пространства стиха дублирующими одну мысль сочетаниями.

6. В стихотворениях с 1817 по 1825 г. общее количество перифрастических именовании поэта сокращается, хотя количество произведений, где имеется необходимость упоминания реалии, не уменьшается. Делаются более разнообразными и типы произведений, более глубоко ставятся проблемы отношений поэта и окружающей среды, поэтического творчества.

В стихотворениях 1817—1825 гг. встречаются следующие перифрастические обозначения поэта: по модели типа «друг Феба, Муз»: *любовник муз, харит, друг Музы, любимец Муз и Граций, наперсник Аонид, избранник Феба*; по модели типа «сын Феба»: *питомец музы, питомцы Муз и Аполлона*. Вне этих схем — *ленивец на Парнассе, Ленивый Пинда гражданин, отражающий эпикурейский образ поэта; владелец лиры, жрецы муз; школьник непри-*

лежний *Парнасских девственниц-богинь*. Перифразы общекнижного типа, не включающие в себя символические указатели: *поклонник поэзии, певец Леилы, Пиров; наперсник Душеньки, певец дубрав, отец Энеиды, августов певец*. Перифразы чаще всего входят в состав приложения, что практиковалось и раньше, или обращения. В случае, когда они несут номинативные функции, Пушкин прибегает к наиболее устойчивым вариантам: *питомец, любимец, любовник муз (Аполлона, Граций)*. Пушкин избегает здесь наосложения равнозначных во своей семантике перифраз — факт, характерный для его лицейских стихов.

7. В стихотворениях зрелого периода (после 1826 г.) количество и разнообразие перифраз подвергается дальнейшему сокращению, хотя количество произведений, касающихся темы «поэзии», достаточно велико. Употребляющаяся ранее как наиболее распространенная поэтическая перифраза *питомец Аполлона, Муз* привлекается Пушкиным в стихотворных посланиях В. В. Сленнину, Кипренскому и особенно в статье «Альманашик» (1830) как стандартный поэтизм, окрашенный шутивным или ироническим отношением автора. Обращение к классической перифразе *сын Феба* в стихотворении «Дельвигу» не получило окончательного закрепления (Но ты, сын [Феба] беззаботный, Своих возвышенных затей Не предавал рукой расчетной Оценке хитрых торгашей)¹⁸.

В посланиях по-прежнему прибегает он к вольным перифрастическим образованиям, связанным единством отсылочного слова: *боев Парнасских судия* (Плетневу), *наездник смирного Пегаса* (Давыдову), *Парнасский старовер* (Эпиграмма), *в строях Парнаса* (Катенину), *на Парнасе ты цыган* (Эпиграмма), а также *отрок, Музами таинственно храним* (Ответ анониму). Следует отметить, что эти образования, внешне как будто совпадающие с многообразием подобных же экспрессивно окрашенных перифраз предшествующего периода, принципиально отличаются от них тем, что выбор опорного слова сочетаний был мотивирован целым текстом и им поддержан. В стихотворении — «Д. В. Давыдову»:

Не удалось мне за тобою
При громе пушечном, в огне
Скакать на бешеном коне.
Наездник смирного Пегаса,
Носил я старого Парнаса
Из моды вышедший мундир;
Но и по этой службе трудной,
И тут, о мой наездник чудный,
Ты мой отец и командир

¹⁸ Возможно, что обращение к мифологическим именам в этом стихотворении вообще ставилось Пушкиным под сомнение: в первой строфе им зачеркнут третий стих: [*Киприда, Феб и Вакх румяный*] Играли нашу судьбой.

сочетание *наездник Пегаса* перестает быть просто номинативной единицей, синонимичной слову *поэт*: окружающий текст, воспроизводящий бытовые ситуации и освобожденный от поэтической фразеологии, подчеркивает метафорическую сущность слова *наездник*, выступающего в своих двух значениях¹⁹.

С опорным словом-образом перифрастического сочетания, оправданным всем строем стихотворения, встречаемся в «Ответе Катенину», где развернутое, основанное на бытовых ситуациях сравнение (Не так ли опытный гусар, Вербуя рекрута, подносит Ему веселый Вакуа дар, Пока воинственный угар Его на месте не подкосит?) поддерживает сопоставление поэта со «служивым» (*Я сам служивый — мне домой Пора убраться на покой*), а следовательно, и своеобразную перифразу *быть в строях Парнаса* (*Останься ты в строях Парнасса; Пред делом кубок наливай И лавр Корнели или Тасса Один с похмелья пожинай*), образ которой нашел позже свое преобразованное отражение в приведенном выше стихотворении — «Д. В. Давыдову»²⁰.

Представляется любопытным стремление Пушкина поздних лет свести к минимуму ввод слов, несущих отсылочные функции. Он мыслит не отдельным сочетанием, а целым текстом. Это позволяет ему освободить слово-образ от ранее почти обязательного сопровождения в том случае, если где-либо в тексте подобная отсылка имелась, добываясь тем самым усиления его двуплановости (наличия в одном слове прямого и переносного значений). В «Послании к Великопольскому» (1828) есть следующие стихи: «Некто мой сосед, В томленьях благородной жажды, *Хлебнув кастанльских вод бокал*, На игроков, как ты, однажды Сатиру злую написал», где *мой сосед* рядом с *хлебнув кастанльских вод бокал* очень напоминает старую лицейскую перифразу в «Послании к Галичу» (1815): «И больше не видать *Парнасского бродяги? На Пинде мой сосед*, И ты от Муз укрылся», с той лишь существенной разницей, что замкнутый штамп, получающий свое семантическое наполнение в рамках сочетания (*сосед на Пинде*), в «Послании к Велико-

¹⁹ «Здесь смешение просторечия с формами литературного языка создавало своеобразную разновидность приема символических отражений. Один и тот же образ как бы движется через разные сферы социальной, групповой, классовой терминологии и символики, переводится из одного стиля в другой» (см.: В. В. Виноградов. Язык Пушкина. М.—Л., 1935, стр. 429—430).

²⁰ В. В. Виноградов пишет: «Сам по себе прием употребления профессиональной служебной символики в применении к Парнасу не нов» («Язык Пушкина», стр. 431, сн. 1). Далее автор приводит в качестве иллюстрации этого заключения лицейское стихотворение Пушкина «Моему Аристарху» (1815), где есть сочетание «Конюший дряхлого Пегаса», стихотворение Жуковского «Хорошо, что ваше письмо коротко» (1812), где есть «Я прежде был пристав Крылатого Пегаса, За стойлами Парнаса Душистыми глядел». Там же автор дает подробный анализ лексики и фразеологии стихотворения Пушкина «Ответ Катенину».

польскому» разрушен, определяющий его элемент заменяет глагольная перифраза (*хлебнув кастальских вод бокал*), включающая подобный уточняющий ориентир (*кастальские воды*); сокращение количества отсылочных слов в тексте ведет к обогащению ассоциативных возможностей слова-образа. Уменьшение же количества перифраз в тексте усиливает их акцентные функции.

Сокращение устойчивых перифрастических обозначений повышает вес прямых лексических наименований поэта и роль фразеологии, опирающейся на эти прямые наименования. Эта последняя направлена на обозначение конкретных лиц (ср. тоже немногочисленные: *певец Корсара* — Байрон (Посл. Дельвигу); *певец Литвы* — Мицкевич; *творец Макбета* — Шекспир (Сонет); *певец Харит, Киприды и Амура* (Клеопатра). Из синонимического ряда слов *поэт, певец, поэт, бард* на первое место по употребительности в поздний период выдвигается стилистически нейтральное — *поэт* (19 раз). Слово *певец*²¹ встретилось лишь три раза. Обращение к нему мотивировано в такой же мере, как к слову *поэт* — высокому слову поэзии XIX в. В аллегорическом стихотворении «Арион» (1827) слово *певец* не синоним слова *поэт*: это — певец-рапсод античной древности, поэтому слова «пловцам я пел», «я гимны прежние пою» не имеют ничего общего с поэтическим употреблением глагола *петь* в значении «заниматься поэтическим творчеством, слагать стихи» у поэтов XVIII и начала XIX в. Слово *певец* несет в этом стихотворении в большей мере, чем другие слова, тщательно отбираемые Пушкиным, колорит эпохи, представляя прямое наименование соответствующей реалии²².

Слово *поэт* в стихотворении «Блажен в златом кругу вельмож» (1827) также мотивировано воспроизводимой эпохой (XVIII век), оно — колористическая деталь стихотворения²³. Впрочем, стихотворение не носит законченного характера. Черновые варианты позволяют говорить лишь о стремлении предельно освободиться от всякой старой поэтической фразеологии (зачер-

²¹ Ср. обращение к этому слову по томам его лирики: том I — *певец задумчивый, бессмысленный, красноречивый, любезный, бессмертный, бранный, сладострастный, затерянный среди толпы, угрюмый, печальный, прелестный, любезный*; том II и «Евгений Онегин» — *юный, бедный, изгнанный, бессмертный, маститый, улымый, великий, ветренный*; том III — *великий*.

²² Стихотворение отличается отсутствием украшенности. Слово непосредственно связано с соответствующей реалией или действием, что определяет наивную безыскусственность повествования. Колорит античной древности привносится здесь подбором умеренно архаической лексики: *кормщик, пловец, гимны, риза, влажный, таинственный* с лексикой общенародной — *чолн* (а не *ладья*), *парус*, (а не *ветрила*), *весла, руль, вихорь* (а не *ветр*, и не *Борей*).

²³ В «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825) слово *поэт* представлено в его архаической форме *поишта*, что определяется резко пародийным характером стихотворения.

кивается слово *мира*, выступающее символом поэзии; *Фебовы дары* — перифрастическое обозначение стихов: Он [к лире] горду лень охотит, [Сыплет фебовы дары]. В стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» слово *пиит* (И славен буду я, доколь в подлунном мире Жив будет хоть один *пиит*) выступает как слово, наделенное торжественной экспрессией, что поддерживается и непосредственным лексическим окружением (слова *доколь*, *подлунный мир* и *шире — главою, убежит тленья, суций, мира, приемли*)²⁴. Слово *бард* в стихотворении «Кн. Козловскому» (1836) связано с определением *английский*, что говорит об этнографическом оправдании выбора этого слова:

Ценитель умственных творений исполненных,
Друг *бардов английских*, любовник муз латинских,
Ты к мощной древности опять меня манишь...

Варианты отражают обращение к следующим перифрастическим обозначениям поэта: *Наперсник древних муз / Ценитель гения созданий исполненных / Любитель Бай(рона) питомец муз латинских*. Возможно, что стихия перефразирования определила и обращение к слову *бард*. Ср. в вариантах стихотворения «Кто знает край, где небо блещет», где окончательному тексту: «И *Байрон*, *мученик суровый*, Страдал, любил и проклинал?» предшествовало: *Где Альбиона бард суровый / Где бард и нежный <и> суровый*.

8. Во второй период творчества появляются у Пушкина уподобления поэта пророку и сеятелю. Обращение к библейским образам связано с раздумьями поэта над вопросами о цели творчества и назначении поэта. Эти вопросы получили свое отражение в стихотворении «Свободы сеятель пустынный» (1823), цикле «Подражания Корану» и стихотворении «Пророк», не говоря уже о целом ряде других произведений²⁵. Образ сеятеля-творца, несущего в толпу, в души людей семена живых слов, в стихотворении «Свободы сеятель пустынный» был задан уже евангельской притчей, начало которой дано в эпитафии. Определяющие члены сочетаний — *сеятель свободы, бразды порабощенные, дары свободы* — позволяют ощутить яркую метафоричность слов-образов. Образная линия основного значения слова, поддержанная таким лексическим окружением, как «*Рукою чистой и безвинной в ...бразды Бросал живительное семя*», перебивается раскрывающим аллегория прямым наименованием символов: *семя* — это благие мысли и тру-

²⁴ Создается впечатление, что существует определенная зависимость между функцией слова и его лексическим окружением: слово *пиит*, не поддержанное стилистически однородным окружением в стихотворении «Блажен в кругу вельмож», превращается в характерную деталь, то же слово, поддержанное лексическим окружением, выглядит как элемент высокого, торжественного стиля речи.

²⁵ См.: Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. II. М.—Л., 1961, стр. 45.

ды; *ключ чести*²⁶. С подобного же рода уподоблением того, кто несет народу умственные дары, — сеятелю, встречаемся и в «Подражаниях Корану» (1829, VIII), где представлены две параллельные линии: образ и его применение. Эти два обращения к образу сеятеля, прочно связанные с евангельской аллегорией и, следовательно, окруженные определенной экспрессивной оболочкой, именно в силу этих экспрессивных и реальных ассоциаций помешали, по-видимому, Пушкину ввести его (образ сеятеля) в более широкий оборот. Так, обращение к слову *сеятель* в перифрастическом приложении, характеризующем Вольтера («К вельможе») как «вождя умов и моды», Пушкиным было отвергнуто: *...и циник поседлый Дум новых сеятель пронирыливый и смелый* (в окончательном тексте: *Умов и моды вождь пронирыливый и смелый*); *Как сеятель приятель твой Вольтер / Усталый сеятель приятель твой Вольтер* (в окончательном тексте: *Приятель твой Вольтер, Превратности судеб разительный пример*). Отвергнутым оказалось определение поэта как *сеятеля небесных / духовных даров* и в стихотворении «В проходе сладостной фонтанов»²⁷, по-видимому, также как не отвечающем колористическим задачам стихотворения. В последнем варианте эти строки вылились в сочетание *владелец умственных даров*. По-видимому, этой же целью — сохранить единство колорита руководствовался Пушкин, когда он вычеркнул первоначально появившееся там же слово *пиит* (*Пиит* (?) *бывало... ханов*), заменив его на нейтральное *поэт* (*Поэт бывало тешил ханов*) (т. III, вар., стр. 675).

9. Особое место в перифрастических обозначениях поэта занимает образ пророка. Этот образ, библейский в своих истоках, особенно широко начинает привлекаться в гражданской лирике начала XIX в. в связи с представлением о роли поэта в обществе, в активной борьбе против общественных недостатков. «Сам по себе библейски-пророческий стиль осмысливается радикально. В нем создается определенный образ поэта-пророка, из Библии и из декабризма, и рядом с ним образ библейских битв за свободу, и в первую очередь за свободу национальную», — пишет Г. А. Гуковский²⁸. Образ пророка нашел у Пушкина свое двойное применение. Образования с опорным словом *пророк* и классическими определяющими *Феб, Аполлон, Музы* входили в длинные ряды вольных поэтических образов, представляющих поэта как деятеля, служителя богов. Ср. пушкинское послание «К Языкову» (1824), где находим: «*И муз возвышенный пророк, Наш Дельвиг...*» — перифразу, стоящую в одном ряду с аналогичными образованиями у других поэтов. Так, еще у И. Дмитриева в стихотворении «К Маше»

²⁶ См.: В. В. Виноградов. Язык Пушкина, стр. 113—114.

²⁷ При жизни Пушкина напечатано не было.

²⁸ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., 1965, стр. 271 и сл.

(1803—1805) есть строки: «Я не Архангел Гавриил, Но воспоен Пермесским током, *От Аполлона быть пророком* С издетства право получил», где смешение библейских образов с образами греческой мифологии определяет шутливую легкость стиха. В подобных перифразах поэта как *пророка муз, Аполлона* или *от Аполлона* слово *пророк* выступает скорее как синоним слов *вещун, прорицатель, предсказатель*, т. е. употребляется в плане устойчивых представлений о поэте как *жреце Аполлона*, обладающем пророческим даром. Ср. у Пушкина употребление слова *вещун* в подобной же перифразе в стихотворении «19 октября» (1825):

Под бурю главой поник я томной
И ждал тебя, *вещун пермесских дев*,
И ты пришел, *сын лени вдохновенный*,
О Дельвиг мой,

а также у Дельвига в стихотворении «К А. С. Пушкину»:

Тебе ль, *младой вещун, любимец Аполлона*,
На лиру звучную потоком слезы лить,

Жуковского в стихотворении «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» (1814):

Так Дмитриев, *пророк и вкуса и Парнаса*,
Сказал давно!

и Батюшкова в «Послании И. М. Муравьеву-Апостолу!» (1814—1815):

Наш Пиндар чувствовал сей пламень потаенный,
Которым *Фебов жрец исполнен как пророк*.

Особый характер носит обращение к этому образу у Пушкина в стихотворениях «Пророк» и «Гнедичу» («С Гомером долго ты беседовал один»). О «Пророке» Пушкина Г. А. Гуковский пишет, сопоставляя его с многочисленными переложениями Ф. Глинки на эту же тему и из того же источника (библии), следующее: «В „Пророке“ он отходит от Глинки в том, что не дает аллюзии, избегая соединения библии с современностью, характерного для гражданского стиля». И далее: «... и все же «Пророк» в целом хоть и не включает аллюзий, ориентирован на романтический подтекст политической эмоции, то есть в целом должен вызывать политические образы современности»²⁹. Действительно, стихотворение Пушкина не включает никакого ориентира, который определил бы непря-

²⁹ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики, стр. 273.— Там же приводятся некоторые тексты Ф. Глинки («Призвание Исая», «Пророк», «Глас пророка»), образная линия которых связана с «Пророком» Пушкина.

мое толкование текста. «Пророк» является одним из ряда стихотворений, представляющих «полное погружение в эпоху и культуру, как объективную реальность, а это исключало аллюзии»³⁰.

Стихотворный ответ Гнедичу («С Гомером долго ты беседовал один»), не получивший в целом окончательного завершения, построен на широко проведенном уподоблении поэта пророку, вынесшему после беседы с богом его заповеди (скрижали) народу. Стихотворение освобождено от поэтической устойчивой фразеологии (в набросках белогого автографа была перифраза: «Таков поэт — Великий жрец Гомера Вперив в <рзб> его скрижаль») — сочетания *жрец Гомера* и *скрижаль*, по-видимому, для Пушкина были понятиями несовместимыми, но «этот образ скрижалей, притянув к себе библейский контекст, дает Пушкину символические краски для изображения в лице пророка Моисея идеального поэта...»³¹. Закрепление в тексте библейской параллели определило строгий отбор лексики, освобождение от устойчивых перифрастических штампов вообще. Варианты стихотворения заключают в себе серию поэтизмов, отвергнутых Пушкиным: А ныне . . . лжи *бряцанья моего*/А ныне к лепету [*бряцанья*] *моего* (ср. сочетание *бряцать на лире, по струнам лиры* — перифраза, обозначающая поэтическое творчество); Таков прямой поэт: он входит *в дом богов*/в храм богов С благоговейною мольбою/Таков прямой поэт: он входит На важны <?> *игры Мельпомены*/Он любит . . . *хоры Муз* (т. III, вар., стр. 888).

10. Уподобление поэта — орлу связывается с поэтическими традициями XVIII в.³², являясь одной из возможных квалификаций деятеля вообще, и носит панегирически оценивающий характер³³. Образ орла — птицы, способной к царственному взлету (преимущественно в этих свойствах его он и привлекался в применении к поэту), гордой и независимой, и образ крыла, распространенного компонента многих перифраз, обозначающих творческий взлет, парение, слагались у Пушкина в единый, логически оправданный

³⁰ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики, стр. 273; см. также: В. В. Виноградов. Язык Пушкина, стр. 132—137.

³¹ В. В. Виноградов. Язык Пушкина, стр. 164.

³² Орлам в поэзии XVIII в. уподоблялись воины и государственные деятели, полководцы (см. раздел «Война»). См. также: Н. Сурина. Тютчев и Ламартин. «Поэтика», III. Л., 1927.

³³ Ср. у Воейкова: И тебе, *орел поэзии*, Подле Грея, подле Томсона Место на небе готовится (К Жуковскому); у Шевырева: Пока на ней (красавице. — А. Г.) *орла земных певцов* Не опочил случайно глаз приветный (Камень Данта); у Хвостова: так поучает Россов, *Наш Северный Орел*, великий Ломоносов (О красоте русского слога). Е. Люценко уподобляет орлу поэтический восторг, творческое вдохновение: *Орел*, — сын *Феба огнекрылый*, Что вечность Пиндарам отверз. *Восторг!* Ты дух мой дивной силой Стремись в правыспренность небес (Энтузиазм. — «Журнал для пользы и удовольствия», 1805, ч. 3).

образный комплекс в стихотворении <Мордвинову>, где они включены в перифрастическое описание поэта Петрова ³⁴:

*Под хладом старости угрюмо угасал
Единый из седых орлов Екатерины* ³⁵.
*В крылах отяжелев, он небо забывал
И Пинда острые вершины.*

В то время ты вставал: твой луч его согрел,
Он поднял к небесам и крылья и зеницы
И с шумной радостью *взыграл и полетел*
Во сретенье твоей денницы.

Мордвинов, не вотще Петров тебя любил,
Тобой гордится он и на брегах Коцита.
Ты лиру оправдал, ты ввек не изменил
Надеждам вещего пиита.

Стихотворение решено в перифрастических выражениях XVIII в., подержанных в их временной приуроченности. Но перифразы и описательно-метафорические выражения здесь подчинены господствующему развернутому образу, что было свойственно XVIII в. и отличало этот прием от наслоения замкнутых, построенных на взаимно не связанных образах, перифраз начала XIX в.: *хлад старости, орлы Екатерины, забывать небо и вершины Пинда, твой луч [милости], твоей денницы, лиру оправдал, вещей пиит* ³⁶.

³⁴ Г. А. Гуковский пишет: «...резко выраженный характер имеет стилизация оды старинного склада в стихотворении Пушкина «Н. С. Мордвинову» (1826); за его текстом (строфа, слог, трактовка темы) стоит, как известно, и ода Петрова «Мордвинову» (1796), и ода Рылеева «Гражданское мужество» (1823), посвященные ему же. Мордвинов для Пушкина — «единственный из седых орлов Екатерины», и поэтому его поэтическое изображение должно быть оваяно образами и стилем поэзии Екатерининского века (Петров)» (Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 119—120).

³⁵ Орлы Екатерины — перифраза сподвижников Екатерины II.

³⁶ Ср.: *И н с л а р...* Но се *хлад старости* несчастного *своал* (Ф. Глинка, Вельзен, 1808); И то, чем ныне стал *под голодом годов* (Батюшк., «Есть наслаждение и в дикости лесов»); Иной пронзен *угас*, противника пронзая (Лом., Тамира и Селим, д. V, явл. последнее); Уже *Парнасские вершины* Моим открылися очам (Хвостов, Импер. Рос. Академия, 1804); Сей остальной из стаи славной *Екатерининских орлов* (Пушк., «Перед гробницею святой», где — о войнах); *забывать Пинд* — переставать заниматься поэтическим творчеством; *согреть (кого) своим лучом* — оказать покровительство, поощрение. Б. П. Городецкий говорит об образе орла как любимом образе Державина: «Не случайно момент тайновидения или религиозного пророческого прозрения у Державина подменяется величественным образом парения зоркого и мощного орла — любимым державинским символом поэтического творчества» (Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина. М.—Л., 1962, стр. 45).

Фразеология и лексика высоких жанров XVIII в., привлекаемая Пушкиным, подчинена в этом стихотворении вкусу поэта XIX в., который сказывается в скупом включении живописных деталей, не нарушающих, но усиливающих принятый образный комплекс, делающих его ярко ощутимым. Последнее идет за счет определений, которые то направлены в сторону укрепления образной основы перифраз, то в сторону того, что обозначено этими перифразами или поэтически устойчивыми клише. *Угрюмо угасал. отяжелел в крылах, острые вершины Пинда* придают традиционным образом ощутимую конкретность.

II

1. Трафаретные условные формулы господствуют в лицейских стихотворениях Пушкина и при наименовании поэзии, поэтического творчества и поэтического вдохновения. Обозначение поэзии как вида искусства представлено у него преимущественно словами-символами — *Муза, Феб, Аполлон* или *лира* (реже другие: *арфа, труба, свирель, цевница*)³⁷, а сам процесс творчества, писание стихов — различного рода описательными оборотами, группи-

³⁷ К общекнижному поэтическому сочетанию *язык богов*, обозначающему поэзию или поэтический язык вообще, Пушкин обращается редко (в статье <О предисловии г-на Лемонте...>, 1825, он пишет: «... так назыв. <аемый> язык богов так еще для нас нов, что мы называем поэтом всякого, кто может написать несколько лирических стихов с рифмами»), как и к вариантам этого сочетания — *язык Феба*: И мучит бедного Шишкова священным Феба языком (Пс. В. Л. Пушкину, 28 дек., 1816) и *речь богов*: И позабыла речь богов Для скудных, странных языков (ЕО VIII 5). Приводим некоторые замечания современников о подобной фразеологии. Богданович говорит, указывая на связь поэзии с богослужением: «Посему не без приличности у греков стихотворение языком богов называлось» (О древнем и новом стихотворении); Державин: «Не даром баснею языческая древность, Вяв гласа лирнаго могущественну мерность, ... Языком нарекла поэзию богов» (Посл. к Вел. кн. Екат. Павловне). Сочетание *язык богов* (редко *небес, Парнасский*) могло означать как поэтическую речь, так и — метонимически — поэзию вообще. Ср., например: *Язык богов, язык святого вдохновенья* — В стихах моих язык сухого поученья (Вяземск., К Огаревой), где — стихотворная речь, поэтический язык, и: Но не желай моих стихов: Не многим избранным понята Язык поэтов и богов (Борат., Лиде), где — поэзия вообще. С широкоупотребительным в поэтической и книжной речи наименованием поэзии как *языка богов* (Я сам язык богов, поэзию, люблю. — И. Дм., «Чужой толк»; Несмотря однакож на все величество Гимна сего, воспетого Природе в стране мало еще понимающей язык богов, долго он не обращал на себя внимания в столице. — «Поэзия» [Рец. на кн. С. Боброва]. — «Сев. Вестн.», 1804, ч. 2) связано шутивное — *наречие муз* (Вяземск., Черта местности) и слово *Муз* (Гнедич, Рождение Гомера). Уподобление поэзии *божьему глаголу* у Одоевского, связанное с библейскими текстами, влекло за собой другую систему образов. «Французско-русский фразеологический словарь» дает под словом *la langue*, 74: *langue des dieux* — поэт. язык богов (о поэзии) (стр. 602).

рующимися вокруг тех же слов-символов (*Муза, Феб, Аполлон, Пегас, Парнас, Пинд, Геликон, Кастальский ключ, Иппокрена, лира, струны лиры* и др.). Упоминание Муз или Феба определяло обозначение поэтического творчества как общения поэта с божеством (*Не ищет чистых Муз*³⁸; *не знаясь с Аполлоном; расстался с Фебом; нежных Муз не забывай; Аонид Толпу к себе сзывает; И ты от Муз укрылся; Я с музой нежусь молодой; Живу с природной простотой... И с музой резвой и младой*), творческая одаренность представлялась как благоволение этих божеств к поэту (*Блажен... С кем втайне Феб дружится; И Феб цевницею златою Почтил любимца своего; Мне жребий вынул Феб; Его баюкают Камени молодые*)³⁹, образ Пегаса ложится в основу перифраз, обозначающих сам процесс созидания, представляющийся как взлет на Пегасе⁴⁰ (*Я не хочу седлать коня Пегаса; Ты хочешь оседлать упрямого Пегаса*), тот же процесс изображался как стремление поэта на Парнас или пребывание его там (*А я — я вновь взмостился на Парнас; Услышав, что и ты полез на Геликон; Положим, что на Пинд взобравшись счастливо Поэтом можешь ты назваться; Не любит он гулять по высотам Парнасса; И с Пинда сброшенный и др. под.*)⁴¹.

Экспрессивная и стилистическая окраска перифраз определялась характером непосредственно связанного со словами-символами лексического окружения или соответствующей перифрастической заменой слова-символа.

Активным центром перифрастических сочетаний, обозначающих творческий процесс, было слово *лира* (и названия других инструментов), которое наряду с *Музой* свободно употреблялось как символ поэзии вообще. Творчество обычно представлялось как игра на этом инструменте: *играть на лире* — слагать стихи, творить; *оставить лиру, повесить лиру* — прекратить творчество. Эта

³⁸ Цитаты выбраны из следующих стихотворений лицейского периода: «Монахах», «К другу стихотворцу», «К сестре», «Блаженство», «К Батюшкову» («Философ резвый и пьян»), «Городок», «Послание к Галичу», «Моему Аристарху», «Послание к Юдину», «Тень Фон-Визина», «К Жуковскому», «К Дельвигу».

³⁹ Ср. аналогичные употребления у поэтов этого времени: Кто Муз от скуки призывает (Карамз. Посл. А. А. Плещееву); где улыбается мне дева песнопенья (Языков, Д. Н. Киселеву); Но музы от него лица не отерали (Жуковск, Эпитафия); Кто Заключил союз С высоким богом своеправных Муз (Кюхельб., К Криштофовичу) и др. под.

⁴⁰ Ср. «Французско-русский фразеологический словарь»: *Pégase*, 747: *enfourcher Pégase* (тж. *monter sur Pégase*) — оседлать Пегаса, заниматься поэзией (стр. 811). См. стр. 105 данного раздела.

⁴¹ Ср.: Весны мне возвратились годы, На Пинд я восхищенным стал (Держк., На обитие имп. Елис. Алекс.). Ср. также: «Couplets» Пушкина: *Allons, je descends du Parnasse — Il n'est pas fait pour les chanteurs, Pour des couplets mon feu s'allume, Sur un refrain j'ai du pouvoir C'est bien assez — adieu, ma plume!* (т. I, стр. 286).

фразеологическая модель получала самое различное лексическое выражение непосредственно за счет глагольного члена сочетания (*петь на лире, вздохнуть на лире, взгреметь на лире, бряцать на лире*) или перифразы, обозначающей соответствующее действие (*кинуть длани на лиру, летать рукой на лире, слабой рукой бродить по лире*), или отсутствие действия: *усталая рука Лежала томная на лире непослушной* (Элегия); *И персты на лире костенели* (К Жуковскому). Описательные перифрастические выражения усложнялись в случаях замен символа (лира, арфа и др.) его основанными на метонимических сдвигах синонимами, ср. *летать рукой по лире, летать рукой по струнам лиры* или просто *по струнам*⁴².

Обращение к этого рода перифрастическим единицам стояло в одном ряду с прямыми лексическими или общезыковыми перифрастическими наименованиями тех же явлений. В лицейских стихах Пушкин употребляет такие сочетания, как *заговорить на рифмах, лепетать на рифмах, плестя рифмы, ковать стихи, уни-зывать оду, намарать стансы*, такие прямые лексические наименования процесса творчества, как *писать (стихи, песенки), петь (гимны)* и со значением «сочинять, имея предмет своего творчества» — *петь (любовь, Вакха, радость, красы и т. п.), а также бряцать (мечтанье)*. Среди этих последних обозначений глагол *петь* занимает господствующее положение — 21 случай (в употреблении разного рода) при 8 случаях обращения к глаголу *писать*, который менее многозначен. Прибегает Пушкин и к описательным именованиям того же процесса, в основе которых лежит обозначение целого (писания стихов) по одному из частных, побочных явлений, с этим целым связанных: *Чернилами я не марал бы пальцы, Не засорял бумагою чердак* (т. е. не писал бы стихов, не занимался бы поэтическим творчеством) (Монах, 3).

Соединение этой разностильной фразеологии и лексики в пределах одного текста не говорит о языковой неразборчивости юноши Пушкина: оно допускалось в определенных жанрах как показатель непринужденности, некоторой фамильярности обращения. Этой экспрессией отличаются такие его стихотворения, как «К другу стихотворцу», «Монах», «Тень Фон-Визина». В стихотворении «К Жуковскому» симпатии к поэтам-друзьям и неприязнь к поэтам-архаистам, «варягам», определяют подбор эмоциональной лексики или лексики, связанной с наименованием определенных реалий, образующей с универсальными словами-символами поэзии различные перифрастические варианты общих моделей, окрашенные положительной или отрицательной экспрессией: *Далеко диких лир несется резкой вой (а не пение лир)*; *Варяжские стихи визжит* Варягов строй; *И с Пинда сбро-*

⁴² Ср. «Французско-русский фразеологический словарь»: *lyre* 647: *accorder* (или *monter, toucher*) *la* (или *sa*) *lyre* — книжн. слагать стихи (стр. 625).

шенный (о Сумарокове); И персты грубые на лире костенели (ср. рука Лежала томная на лире непослушной.— «Элегия»); Там прозу и стихи отважно все куют.

2. Период с 1817 по 1826 г. (южная ссылка и ссылка в Михайловское) отмечен обращением к тем же перифрастическим моделям и символам. В это время появляются лишь новые перифразировки старых сочетаний: И Музу призывал На пир воображенья (К моей чернильнице); Богини мира, вновь явились Музы мне И независимым досугам улыбнулись (Чедаеву); Меж вами я нашел и Музу молодую, Подругу дней моих, невинную, простую («О боги мирные полей, дубров и гор»); Где я на пир воображенья Бывало музу призывал (Разговор книгопродавца с поэтом), появляется новый живописный образ Музы: он решается или в антологическом роде, не оставляющем места условному переосмыслению прямых наименований предметов, связанных с поэзией («Муза», 1821), или, как в стихотворении «Наперсница волшебной старины», принимает конкретные живые очертания (старушка, светская красавица).

Обогащение содержания влечет за собой сокращение концентрации однозначных перифраз и символов в границах стиха. Усиливается ввод прямых и основанных на индивидуальных образах и экспрессивных оттенках наименований и перифраз. В стихотворении «Тургеневу» рядом с традиционным выражением «Когда я слабою рукою По лире с трепетом брожу И лишь изнеженные звуки ... В струнах незвонких нахожу» встречаем: «Не вызывай меня ты боле К навеку оставленным трудам, Ни к поэтической неволе, Ни к обработанным стихам»; в стихотворении «Чедаеву» поэзия расценивается не как взлет, а как «тихой труд», что, однако, не препятствует и обращению к старой поэтической фразеологии и лексике: Цевницы брошенной уста мои коснулись; Пою мои мечты; Я пеньем оглашал приют забав и лени. Слово труд означает метонимически и стихи, например: «Спасите труд небрежный мой» в обращении к тем, «которые любили Парнасса тайные цветы»: поэтические цветы Парнаса и труд (чей) стоял рядом («О вы, которые любили»). В стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом» труд уподобляется пламени, на котором «кипит, бурлит воображенье».

Так, наряду с условными формами обозначения творческого процесса все чаще появляется его прямое наименование, названное словом труд, и метонимически — плоды труда. Из глаголов, непосредственно обозначающих творческий процесс, по-прежнему количественно преобладает петь (10 раз), но рядом с ним стоят нейтральные писать (4), сочинять (2), творить [1] и отсутствуют грубовато-сниженные метафорические синонимы, характерные для лицейского периода (его ранних стихов).

3. Стихотворения после 1817 г. отличаются от ранних стихов и формами обозначения состояния поэтического подъема, вдохно-

вения⁴³. Происходит отказ, постепенное отстранение от изображения творящего поэта как существа, исполненного божественного огня, — результат приобщения к божеству поэзии или источнику поэтического вдохновения (Иппокрена, Кастальский ключ). Творческое состояние у Пушкина-лицеиста предпочтительно передается через образ огня, что находит свое выражение как в описательно-метафорических сочетаниях с этим опорным образом (Мера простая сия... *Жар охлаждает пища.* — «Несчастье Клите»; Ты *Пиэрид горишь огнем.* — «К Батюшкову»; *Огонь поэта охладел.* — «Тень Фон-Визина»; И мне в младую боги грудь *Влияли пламень вдохновенья*; *Исчез священный жар*; И чувствуя в груди *огонь еще молодой.* — «К Дельвигу»), так и в ряде глаголов и прилагательных, отражающих «огненную» стихию вдохновения (*Поэзии зажжется ль упоенье*, — *Родится жар*, и тихо *стынет* он. — «Любовь одна — веселье жизни хладной»; Почто небесных Аонид Мой дух восторгом *не горит.* — «Воспом. в Царском Селе»). Лишь два раза употребляет он слово *вдохновенье* (Бесплодное *проходит вдохновенье.* — «Любовь одна веселье жизни хладной»; Сей *плод небрежный вдохновенья.* — «В альбом Илличевскому»), которое выдвигается как нейтральный вариант в один ряд с соответствующими перифразами.

После 1817 г. Пушкин значительно чаще прибегает к словам *вдохновенье*, *восторг* (И *твой восторг* уразумел *Восторгом пламенным* и ясным. — «Жуковскому»; Делиться не был я готов С толпою *пламенным восторгом.* — «Разговор книгопродавца с поэтом») и *волнение* (И *дивные волненья* мы познали. — «19 октября»), находящи-

⁴³ Сложившийся взгляд на характер поэтического вдохновения отражается в самом перечне слов и сочетаний, к которым прибегали поэты, обозначая это явление: это *восторг пылкий, пламенный, святой, священный, Муз*; это *священный глас вдохновенья, вдохновение светлое, небесное*; это *парнасский дух, разжигающий сердца, дух Аполлона*; это *благодать Парнаса, особая поэтическая сила, Пермесский жар*; *огонь души священный, пламень священный, вдохновенный*; *огонь Дельфийского бога*; *перуны вдохновенный* и другие возможные комбинации. Представленная фразеология может быть сведена к двум типам образований: опорным словом одного является прямое наименование состояния (*благодать, сила, дух, восторг, восхищение, вдохновение*) и опорным словом другого — метафорическое употребление слова *огонь, пламень, жар*, и в том и в другом случае в сочетании с определяющими словами *Муза, Аполлон, Парнас, Пермесский* и др. под. Определения, связанные с опорными словами, распадаются по двум семантическим группам: 1) называющим божественные истоки вдохновенья (*святой, священный, небесный*) или 2) его «воспаляющую» сущность (*пылкий, пламенный, разжигающий сердца* и др.). Вдохновение могло воплощаться в образе Музы или Феба, обычно в тех случаях, когда поэт призывает их низойти и одушевить его творчество. Часто поэтическое вдохновенье и процесс поэтического творчества связывается с мифологическим источником вдохновения (Кастальский ключ, Иппокрена, Пермесский ток), который «пьет» поэт, или Парнасом (Пиндом, Геликоном), куда «восходит, летит» поэт.

мися в своеобразных синонимических отношениях с опорными словами перифраз *жар* (*пишта*), *огонь* (*Пиэрид, поэта*), *пламень* (*вдохновенья*) — типичных для фразеологии Пушкина лицейского периода. В связи с тяготением к символу Пушкин называет здесь вдохновение *огнем небесным* (Заветный твой кристалл Хранит *огонь небесный*. — «К моей чернильнице»), *пламенем* (Они жрецы единых муз; *Единый пламень* их волнует. — «К Языкову»), *жаром сердечным* (О Дельвиг мой: твой голос пробудил *Сердечный жар*, так долго усыпленный. — «19 октября»). Контекст направляет понимание символа. «Пламенность» вдохновенья продолжает и в это время поддерживаться глаголом *гореть* (С младенчества дух песен в нас *горел*, И дивное волненье мы познали. — «19 октября») и прилагательным *пламенный* (*пламенный восторг*. — «Жуковскому», «Разговор книгопродавца с поэтом»). Но в этих же последних стихотворениях появляется и уподобление вдохновения холоду (И быстрый *холод вдохновенья* Власы подъемлет на челе. — «Жуковскому») ⁴⁴, а затем и *пламенному недугу* (И *тяжким, пламенным недугом* Была полна моя глава; В ней грезы чудные рождались; В размеры стройные стекались, Мои послушные слова И звонкой рифмой замыкались. — «Разговор книгопродавца с поэтом»), который и был *пламенным восторгом* поэта (Делиться не был я готов С толпою *пламенным восторгом*. — Там же). В этих определениях вдохновения, духовного подъема есть уже у Пушкина известный отказ от условного «парения»: состояние это — почти болезненное, недуг этот — тяжкий. В дальнейшем к слову *восторг* как к синониму слова *вдохновение* Пушкин не прибегает, что объясняется, с одной стороны, отказом от трафаретного изображения самого поэта и протекания процесса творчества, с другой — стремлением к точному обозначению явления (вдохновение), не покрываемому данным словом: «Нет; решительно нет — *восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающей частей в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно» не в силах произвесть истинное великое совершенство» (Возраж. на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине», 1825—26). Пушкин даже разграничивает значения этих слов: «*Восторг* есть напряженное состояние единого воображения.

⁴⁴ Ср. у Гнедича: Если по тебе внезапно пробежит *Священный холод иступленья*,... Рукою смелою коснися струн немых, Они огнем души зажгутся (К Плетневу, 1824). Б. П. Городецкий, сопоставляя *холод вдохновения* с державинскими строками: Приятный ужас потаенный Течет во всех моих костях (Держ., т. I, стр. 151), указывает: «Именно от этого державинского представления о вдохновении возникают соответствующие мотивы в равном творчестве Пушкина, однако лишь как продолжение поэтической традиции» (Б. П. Городецкий. Указ. соч., стр. 46). Полагаю, что традиция здесь не языковая, хотя влияние впечатления от смелого образа, точно фиксирующего внутреннее состояние, отрицать трудно.

Вдохновение может быть без восторга, а восторг без вдохновения не существует» (Там же). Отказываясь от слова *восторг* при обозначении «состояния предрасположенности к творчеству», Пушкин отказывается от условного изображения мистической легкости процесса творчества⁴⁵.

4. Период до 1823 г., если рассматривать творчество Пушкина со стороны отношения его к поэтической фразеологии, — период овладения нормой поэтической речи и усвоения находок современников. Для поэта, начинающего свой творческий путь в начале XIX в., подражание и воспроизведение устойчивых схем поэтического языка нельзя считать криминальным. Юноша Пушкин смело оперирует вариантами фразеологических схем и комбинациями этих вариантов, так же как и его старшие товарищи, достигая определенной экспрессии, определенного настроения и еще не задаваясь целью связать с ним глубокое содержание.

Положение меняется после 1823—1825 гг. Отказ от трафаретных тем и их стандартных (при всем обилии вариантов) воплощений ставит, естественно, перед поэтом вопрос о составе языка поэзии, о возможностях, таящихся в богатстве и многообразии стилистических и экспрессивных форм национального языка, а также о месте и объеме в поэтической речи старой поэтической лексики и фразеологии.

Поэтические слова, поэтическая символика и поэтическая фразеология в 20—30 годы XIX в. были еще вполне живой категорией, причем в том ее составе, который вбирал как классические устойчивые трафареты, так и то новое, что принесли в поэтический язык вкусы конца XVIII — начала XIX в. Естественно, что Пушкин не мог пройти мимо нее и в поздний период — поэти-

⁴⁵ С лицейским периодом заканчивается обращение Пушкина к обозначению творческого подъема как парения на крыльях фантазии, мечты, восторга, воображения. Ср. у Пушкина ранних лет: *За Мильтоном и Камонсом Опасался я без крил парить* (Бова), где *парить за кем* — «заниматься поэтическим творчеством, предаваться творческому состоянию»; Среди воинственной долины *Ношусь на крыльях я мечты* (Посл. к Юдину); *На крыльях вымысла носимый, Ум улетал за край земной* (РЛ Эш).

Уподобление воображения, мечтаний, творческого подъема парению на крыльях способствовало возникновению перифраз типа: *парить, летать на крылах воображения* (и др.) или выражений перифрастического типа: *крылья восторга перенесли (кого, куда)*. Ср. их конкретную реализацию в поэзии конца XVIII — начала XIX в.: *Воображений быстры крыла В восторге Муза распростри*, Куда влечет Парнаска сила, Со тщанием стремить, пари (Костров, Ода на день коронац. Екат. II, 1778); Кто, отроку, мне дал парение орла! — Се муз бесценный дар! — *се вдохновенья крыла!* (Тютч., Урагия); И *на крылах воображенья Паря* в воздушные селеня, Там пышны замки соиздать (Межаков, Мой портрет). То же в прозе: часто дух наш *на крыльях воображения облетал* оные небесные пространства (Карамз., Цветок на гроб моего Агатопа); *Крылом Поэзии возноситься до небес* (Хомяков, Прорьба) и т. д.

ческая фразеология представлена на протяжении всего его творчества. Но характер отношения к ней, оценка ее места среди выразительных средств языка, объем привлекаемого в поздний период фразеологического материала резко противостоят использованию ее в ранний период творчества.

5. В стихотворениях после 1825 г. эта поэтическая фразеология в ее классическом и перефразированном в новом духе виде широко представлена в стихотворных посланиях, шутливых, иронических или серьезных⁴⁶. Она звучит как привычная словесная игра. Ее «поэтичность» не мешает, а выигрывает при столкновении с самыми разнообразными, чисто художественными приемами и стилистическими средствами — принцип, но не качество соединения в духе посланий того времени⁴⁷. Эти формулы, обеспечивающие стихотворению шутливую легкость часто на основе столкновения контрастных по своей стилистической окрашенности слов и сочетаний, ничем в общем не отличались от употребления их или им подобных в предшествующий период, если не учитывать их меньшую концентрацию в тексте.

Данная поэтическая фразеология у Пушкина поздних лет — не только элемент словесной игры. Она встречается и в ряде его программных стихотворений, полных глубоких мыслей и широких обобщений, т. е. в жанре серьезной, иногда философской лирики. С посланиями может быть сопоставлена фразеология таких стихотворений, как «Арион», «Пророк», «Поэт», «Блажен в златом кругу вельмож», «Друзьям», «Поэт и толпа», «Зима, что делать нам в деревне», «В часы забавиль праздной скуки», «Поэту». Часть

⁴⁶ Это послания: «К Вяземскому», «К Языкову», «Кипренскому», «Послание к Великопольскому», «В. С. Филимонову», «Увы, язык любви болтливой», «И. В. Сленину», «Дельвигу», «Д. В. Давыдову».

⁴⁷ Приведу эту фразеологию, выбранную из стихотворений 1826—1836 гг.: Ты славилъ лирой золотой Нептуна грозного трезубец (К Вяземскому); Нет, не касальскою водой Ты воспойл свою Камену; Пегас иную Ипокрону Копытом вышиб пред тобой (К Языкову); Хлебнув касальских вод бокал, На игроков, как ты, однажды Сатиру злую написал (Посл. к Великопольскому); Ты вновь создал, волшебник милый, Меня, питомца чистых Муз;... не унижу Пристрастъя важных Аонид (Кипренскому); Вам Музы, милые старушки, Колпак связали в добрый час;... Сам Феб надел его на вас (В. С. Филимонову), где — своеобразные выражения благоволения Муз; Но сладок уху милой девы Честолюбивый Аполлон («Увы! Язык любви болтливый...»); питомцам Аполлона; Цариц ты любишь Геликона (И. В. Сленину); Но ты, сын [Феба] беззаботный (Дельвигу); Наездник смиренного Пегаса, Носил я старого Парнаса Из моды вышедший мундир (Д. В. Давыдову). Г. А. Гукровский пишет: «...укажу на манеру Пушкина писать послания друзьям-поэтам в духе и в стиле этих поэтов и со включением в свои стихи образов их произведений... Каждое из этих стихотворений — не столько комплимент в стихах, сколько стихи на темы, близкие Языкову, Давыдову, Козлову, стихи Пушкинские, но художественно использующие воспоминание о поэтическом облике поэта-адресата» (Г. А. Гук о в с к и й. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 120).

этих стихотворений почти лишена старой фразеологии, что делает их при рассмотрении судьбы старых средств выражения особенно интересными. Эти произведения стоят в одном ряду с другими, где Пушкин решает задачу — освободиться от «условных украшений стихотворства», выявить те языковые формы и средства, которые позволили бы раскрыть сложные душевные движения, в частности, в рамках данных стихотворений, то состояние психики, которое сопровождает творческий процесс. Эти стихотворения можно рассматривать как опыт приобщения поэтической формы к тому «метафизическому» языку, развитие которого Пушкин считал одной из самых насущных задач современности. «Словом «метафизический», — пишет Б. В. Томашевский, — Пушкин определил именно реалистическую психологию и свойственный ее выражению язык ... элегическим языком Пушкин называет тот, который замкнут в пределы романтической трактовки характера, с более или менее традиционным изображением страстей и их противоречий статического порядка. Под метафизикой, по-видимому, следует понимать то, что мы бы назвали диалектикой страстей»⁴⁸. В стихотворении «Зима, что делать нам в деревне» старый «поэтический» язык представлен лишь словами-символами *муза* и *лира* (устойчиво сохраняющимися в этой функции до настоящего времени), вдухнутыми в реалистически правдивое описание психологической неподготовленности к созиданию:

Читать хочу; глаза над буквами скользят,
 А мысли далеко... Я книгу закрываю:
 Беру перо, сплужу; *насилльно вырываю*
 У *музы дремлющей несвязные слова*.
 Ко звуку звук нейдет... *Теряю все права*
 Над *рифмой, над моей прислужницею странной*:
 Стих вяло тянется, холодный и туманный,
 Усталый, с лирою я прекращаю спор...

Слова *муза* и *лира* — здесь символы, поставленные в одном семантическом ряду: они обозначают творческое состояние поэта, его творческие способности. По-видимому, автор стремился к синонимизации этих слов, о чем можно судить по работе его над последним из приведенных стихов. Предшествующие ему варианты поддерживали персонифицированный образ музы: *И с ней ... я прекращаю спор / И с ... Музою я прекращаю спор*. Намеченная выше персонификация — *муза дремлющая*, слова ее *несвязные* получила бы в этих строках свое подкрепление, что не входило, кажется, в расчеты автора, который ставил своей задачей предельное освобождение от старого образного контекста. Не влечет персонификации и определение рифмы как прислужницы

⁴⁸ Б. В. Томашевский. Вопросы языка в творчестве Пушкина, стр. 407.

странной поэта, в силу того что определение введено в состав приложения, а приложение, как известно, отличается свойством «сопоставлять», а не сливать, не отождествлять явление. Уподоблять, сравнивать можно и «явление» с «живым существом», что не влечет за собой олицетворения обозначаемого.

Весь контекст стихотворения в целом и данного отрывка, в частности, «протестует» против «олицетворения» слов *муза* и *рифма*. Это лишь усиливает метафорический характер связанных с ними слов — *дремлющий, прислужница, прекращаю спор* (ср. этого рода метафору в сочетании *сознание спит, ум дремлет* или *прекратить спор со стихом*), т. е. делает возможными совсем другие отношения между словами *муза* и *дремлющей, лирой* и *прекращаю спор* (здесь в значении «прекращать противоборство, борьбу»).

Задача — описать творческий процесс и то психическое состояние, которое предшествует этому процессу, не прибегая вообще к старой фразеологии и старым символам, решается Пушкиным в стихотворении «Осень»:

Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем —
.
И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут⁴⁹.

Здесь поэзия пробуждается, а не муза или Аполлон, рифмы бегут навстречу, и никто не усматривает здесь персонификации; лирическое волнение сменило поэтический восторг и парение на крыльях вдохновенья; пальцы просятся к перу, перо к бумаге и не бросают персты на струны лиры. Весь отрывок полон метафор, определяющих предельную активизацию творческого процесса (мысли волнуются в отваге, рифмы бегут навстречу, пальцы просятся к перу).

⁴⁹ Б. П. Городецкий говорит о налете в этих строках давней фразеологической традиции, сопоставляя их с державинскими стихами: «Во сладком исступлении сем Весь север зрится мне Эдемом, И осень кажется весной; В кристальных льдах зрю лес зеленый, В тенях ночных поля златы; А по снегам цветы» (Державин. Сочинения, т. I, стр. 151)» (Б. П. Городецкий, Указ. соч., стр. 46). Нам неясно, в чем здесь «фразеологическая традиция»? У Пушкина — совсем другие принципы описания,

Стремление к точнейшему и лаконичному описанию психического состояния творящего поэта вело к устранению любых штампов: строки «И тут ко мне идет незримый рой гостей, Знакомпы давние, плоды мечты моей» в предварительных вариантах имели вместо *плоды мечты моей* — *сыны мечты моей / друзья мечты моей*, что тянуло к старым перифразам с опорными словами *сын, друг (чего)* и пр.; в отброшенных стихах есть такой штамп ранних лет, *как златой моей зари, живля жертва Леты*. Впрочем, подобного рода работа по устранению штампов идет и над другими текстами поздних лет. В черновых вариантах стихотворения «Блажен в златом кругу вельмож» лишенным этой фразеологии стихам:

Приправя горькой правдой ложь,
Он вкус притупленный щекотит
И к славе спесь бояр охотит,
Он украшает их пиры,
Он внемлет умные хвалы

предшествовали строки: *Он к песням горду лень охотит / Он [ж лире] горпу лень охотит; [Живит их скучные] пиры [И сылет Фебовы дары]*, заключающие следующие поэтизмы: *песни, лира, Фебовы дары*⁵⁰.

6. Шутливое или ироническое обращение к устойчивым поэтическим схемам возникает обычно в результате несоответствия фразеологизма или, шире, поэтизма вообще его лексическому окружению или его применению (мелкая тема и высокий тон фразеологизма). Чтобы судить об отношении автора к данным языковым (или речевым) единицам, следует обратить внимание на такие случаи их привлечения, которые отвечали бы природе фразеологизма как естественной, общепринятой форме выражения в границах определенного типа речи.

Пушкин привлекает интересующую нас поэтическую фразеологию и в серьезных стихотворениях, посвященных темам поэзии, поэта и его творчества, определению его места в обществе, его прав на свободу выражения: это стихотворения «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «В часы забав или праздной скуки» (1830), «Поэту» (1830), завершающиеся «Памятником». В этих произведениях встречаются следующие традиционные формы выражения: *Пока не требует поэта К священной жертве Аполлон; Молчит его святая лира; Но лишь божественный глагол До слуха чуткого кос-*

⁵⁰ Н. Г. Чернышевский, говоря о роли Пушкина в истории языка, пишет: «...Пушкин должен был бороться с приемами, которые были введены в привычку прежними стихотворцами, он должен был отбрасывать множество употребительных в тогдашнее время выражений, которые сами собою подвергались под перо и между тем уже не годились для его поэзии» (Цит. по ст.: Б. В. Томашевский. Вопросы языка в творчестве Пушкина, стр. 419).

нется, Душа поэта встрепенется, Как пробудившийся орел (Поэт); Бывало, лире я моей Вверял изнеженные звуки Безумства, лени и страстей. Но и тогда струны лукавой Невольно звон я прерывал («В часы забав иль праздной скуки»); И плюет на алтарь, где твой огонь горит, И в детской резвости колеблет твой треножник (Поэту); Поэт по лире вдохновенной Рукой рассеянной бряцал; Не оживит вас лиры глас (Поэт и толпа). В этих текстах отражены и старые символы, старые образы, старая фразеология. Но место их по сравнению с их применением в лицейских стихах — другое. Они часто звучат как единственные в целом тексте торжественные аккорды, начинающие строфы (в стихотворении «Поэт») или заключающие стихотворение (в стихотворении «Поэту»). Эти аккорды тем резче, чем менее само стихотворение насыщено высокими словами и поэтизмами (по своей форме или своей семантике). В стихотворении «Поэту» Пушкин снимает все, что несет более или менее яркое экспрессивное начало, он очень сдержан, даже суховат в оценке поэта, его творчества, толпы и ее отношения к поэту: «Восторгов и похвал» заменяет на «восторженных похвал»; «черни смех холодный» на «смех толпы холодной»; «Ступай стезей свободной» на «Дорогою свободной Иди»; «твой деятельный / светлый ум» на «свободный ум»; «твори, питая жар глубоких чистых дум» на «усовершенствуя плоды любимых дум»; «божественный художник / увенчанный художник» на «взыскательный художник»; «так пусть перед тобой беснуясь чернь кричит И дует на алтарь» на «Так пускай толпа его бранит И плюет на алтарь». Но это приглушение экспрессии еще резче подчеркивает завершающую силу поэтизмов, сосредоточенных в двух последних стихах: символов и образов алтарь, где горит огонь поэта (ср.: Пока не требует поэта К священной жертве (= жертвоприношению) Аполлон) и его треножник, несущих, благодаря традиции, указание на высокое жрецкое назначение поэта-прока⁵¹.

В стихотворении «В часы забав иль праздной скуки» поэтическая фразеология рассматриваемой темы в ее романтическом варианте вплетена в серию поэтических перифраз и описательно-метафорических сочетаний поэзии XVIII в., основанных на классических образах⁵². Она не нарушает их высокого звучания и определяет в сочетании с этими старыми поэтическими средствами высокую экспрессию стихотворения, не будучи подкрепленной соответствующей стилистически высокой лексикой (к разряду последней можно отнести лишь два слова — *внемлет*, *простираешь* руку). Рядом с *«Бывало лире я моей Вверял изнеженные зву-*

⁵¹ Ср. у Вяземского: Отвергнув льстивых муз треножник (А. А. Иванову, 1858).

⁵² Стихотворение было ответом митрополиту Филарету на его стихи, адресованные Пушкину (см.: Б. П. Городецкий. Указ. соч., стр. 358).

ки...»; «струны лукавой Невольно звон я прерывал» стоят такие сочетания, как *лил потоки слез, ранам совести моей, речей благоуханных елей; с высоты духовной; Твоим огнем душа палима*⁵³ *Отвергла мрак земных сует*.

7. В рассмотренных выше стихотворениях фразеология, обозначающая поэзию, поэтическое творчество и подобное, выступала как средство (единственное или в ряду других аналогичных средств) создания высокой торжественности. Уже сама по себе эта функция позволяет предполагать утрату данного рода фразеологией в языке позднего Пушкина той поэтической нейтральности, которая раньше была ей свойственна. Это подтверждается обращением Пушкина к данной фразеологии как языковой примете поэзии прошлого.

Еще сохраняя в некоторых жанрах поэтическую фразеологию в качестве нормы собственной поэтической речи, Пушкин в ряде стихотворений начала 20-х годов, посвященных теме творчества, обыгрывает эту фразеологию, делая ее средством языковой характеристики персонажей⁵⁴. Ср., например, подобное употребление в речи чиновника, воспроизводящего в обращении к поэту поэтическую формулу: *И с вашей Музой мечтать*, особенно яркую на фоне «прозаического» ответа поэта: «Нет, я сбруюсь на базар»; в речи книгопродавца: «*Стишки любимца муз и граций: В младые лета розы нам Дороже лавров Геликона; Заране отказались вы От вашей лиры вдохновенной; Теперь оставя шумный свет, и Муз; От вашей лиры Предвижу много я добра, который оперирует устойчивыми поэтическими символами, сталкивая их с прозаизмами (что определяет характер персонажа) и в речи поэта-романтика: «Где я на пир воображенья*⁵⁵, *Бывало, музу призывал. Там слаще голос мой звучал; И музы сладостных даров Не унижал...; Души высокие созданья; И, терном славы не убитый; Пушкин их юноша поет, Любезный баловень природы; Стои лиры верной не коснется; И, признак бога, вдохновенье; Кого восторгом чистых дум Боготворить не постыдился; И сны поэзии бывалой*», где это естественная для него форма выражения. Исторический колорит, сопровождающий различного рода перифрастические соединения и символы, был различен. Привлекая их в характеро-

⁵³ Обращает на себя внимание глагол *палить*, употребленный в значении «жечь, пронизать жаром» (см. Словарь АР, ч. IV, стр. 778) в соединении со словом *огонь*, выступающим здесь символом поэтического вдохновения. Глагол, облеченный в форму страдательного причастия, теряет свою стилистически сниженную окраску и не нарушает высокого тона стихотворения.

⁵⁴ «Чиновник и поэт» (1823), «Послание цензору» (1822), «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), «В. Ф. Раевскому» (1822).

⁵⁵ Ср. употребление этого опорного слова-образа у Боратынского в стихотворении «Последняя смерть» (1828): «*Вот разума великолепный пир! Врагам его и в стыд и поученье, Вот до чего достигло просвещение*».

логических целях, Пушкин отбирает фразеологизмы, представляющие наиболее чистое выражение модели, что естественно, если учесть их общеизвестность как исходного центра различных перифрастических вариантов. Впрочем, и сами перифрастические варианты, ходовые у поэтов начала XIX в., тоже могли выступать как типичная примета своего времени. Остановимся на двух произведениях Пушкина, в которых поэтическая фразеология рассматриваемой темы является одним из средств создания исторического колорита, — драме «Борис Годунов» и «Евгении Онегина».

Сочетаний, обозначающих понятия «поэзия, поэтическое творчество» и др., в «Борисе Годунове» немного. Но имеющаяся поэтическая фразеология, сконцентрированная в речи самозванца, носит ярко характеристические функции, делая его носителем западной культуры в той мере, в какой она отразилась в обиходном обращении к формулам поэтической речи: «Стократ блажен союз меча и лиры; Но мне знаком латинской Музы голос, И я люблю парнасские цветы», — говорит самозванец поэту⁵⁶ (Краков. Дом Вишневецкого). Речь Самозванца изобилует и другими поэтическими сочетаниями и символами западного происхождения: тебе, свободы чадо⁵⁷; священ союз меча и лиры; Единый лавр их дружно обвивает; Родился я под небом полуночным; латинской музы голос; верую в пророчества пифгов; в их пламенной груди кипит восторг (Краков. Дом Вишневецкого); под сенью тихой ночи; во мраке я ночном; игра войны кровавой; постыдной страсти жар (Ночь. Саф. Фонтан) и др.⁵⁸ Г. А. Гуковский, касаясь приведенной

⁵⁶ Обозначение стихов цветами Парнаса, парнасскими, реже цветами поэзии, воображения, фантазии особенно активизируется в русской поэзии конца XVIII — начала XIX в. На базе этого сочетания оформилась глагольного типа перифраза — *рвать цветы Парнаса* (и др.) со значением «заниматься поэтическим творчеством». См. их употребление у Пушкина: *Цветов Парнасских вновь не рвешь* (К Батюшкову, 1814); я ныне трон Морфея *Поэзии цветами обовью* (Сон, 1816); О вы, которые любили *Парнасса тайные цветы* («О вы, которые любили», 1821); Люблю ваш сумрак неизвестный И *ваши тайные цветы*, О вы, поэзии прелестной Благословенные мечты! («Люблю ваш сумрак неизвестный», 1822); Баллады, басенки, элегии, куплеты, Досугов и любви невинные мечты, *Воображения минутные цветы* (Посл. цензору, 1822); Певцу любви, дубрав и мира *Несу надгробные цветы*. Звучит неизвестная лира, Пою (Андрей Шенье, 1825).

⁵⁷ Среди галлицизмов в «Борисе Годунове» Г. О. Винокур называет «чест зраброму» (le brave), «за чашею безумства, свободы чадо», входящие в речь Самозванца (Г. О. Винокур. Язык Бориса Годунова. — Избр. работы по русскому языку, стр. 312). Исторически оправданными представляются и славянизмы, входящие в состав перифраз и описательно-метафорических выражений в речи Самозванца (*Свободы чадо/l'enfant de liberté* /, *под небом полуночным, верую*), знакомого с книжной культурой Руси.

⁵⁸ «В «Борисе Годунове», реалистической трагедии, основанной на историческом методе, противопоставлена русская национальная культура западной — польской, салонной» (Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики, стр. 238).

выше фразеологии, пишет, что в ней отразилась «культура изысканного Ренессанса с ее античностью, книжностью, эффектами и тонкой усложненностью понятий и образов; аллегорическая символика гравюр и эмблем — „союз меча и лиры”, „единный лавр их дружно обвивает”, и „муза”, и „парнасские цветы”. И самые славянизмы и архаизмы здесь не признак древности и патриархальности. Они приобретают характер выпренности схоластической культуры — „под небом полунощным”, „пророчества пиитов”, „нет не вотще в их пламенной грудь кипит восторг” и т. д.» и далее: «Здесь весь состав языка подчинен задаче выражения культуры, исторически определенной»⁵⁹.

8. Интересным представляется раскрытие темы «поэзия, поэтическое творчество» в романе «Евгений Онегин», где в лице автора и Ленского воспроизведены две системы взглядов на цели, объект и форму поэтического творчества. Сами нормы поэтической речи делаются здесь у Пушкина средством, сообщающим помимо прямых характеристик ряд дополнительных сведений о творческой манере героев, естественном для них способе обозначения интересующих нас понятий. Уже многие пушкинсты отмечали роль поэтической фразеологии в формировании образа Ленского-романтика, поэта-элегика по преимуществу.

Ленский появляется во второй главе. Строфы VII, VIII, IX и X этой главы, ему посвященные, выдержаны в сглаженной литературной норме. В этом отборе лексических средств, не нарушаемом в их стилистическом единообразии («средний» стиль, культивируемый карамзинистами) разностильными лексическими вкраплениями, столь обильными в лирических отступлениях автора, возможно, получила свое воплощение способность Пушкина живописать «стилем», его скрытая ирония к поэтическому и жизненному *credo* Ленского (ср.: Он верил, что душа родная Соединиться с ним должна, Что, безотрадно изнывая, Его вседневно ждет она), но уже со слов:

Он верил, что друзья готовы
За честь его *приятъ оковы*

и до конца строфы в изложение включается не только передача строя мыслей, но и строя речи Ленского. Конец строфы содержит следующую перифрастическую фразеологию: *не дрогнет их рука Разбить сосуд клеветника; Людей священные друзья* (ср. *друг человечества* в стихотворении «Деревня»); *Что их бессмертная семья Неогразимыми лучами, Когда-нибудь, нас озарит И мир блаженством одарит* (ср. *озарить лучом славы, одарить блаженством*).

⁵⁹ Г. А. Гукровский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 47—48.

Строфы IX и X посвящены характеристике Ленского-поэта. Концентрация поэтической фразологии здесь очень высока:

Он с лирой странствовал на свете

(*Ли́ра* — символ поэтического творчества; *странствовал на свете* — жил — перифраза, опирающаяся на образ человека как путника, странника на жизненных путях);

Под небом Шиллера и Гете

(*под небом кого, каким* — поэтическая перифраза, обозначающая место, страну по одному из ее признаков, в данном случае очень существенному: Гете, Шиллер — поэты);

*Из поэтическим огнем
Душа воспламенилась в нем*

(*поэтический огонь, огонь поэзии* — перифрастические обозначения вдохновения. Здесь — метонимически об их творчестве; *душа воспламенилась* — стоит в ряду глаголов «горения», метафорически обозначающих поэтическое вдохновение);

*И Муз возвышенных искусства,
Счастливец, он не постыдил:
Он в песнях гордо сохранил
Всегда возвышенные чувства*

(где *Муза* — символ поэзии; *песни* — традиционное обозначение стихов). Слово *песни* определяет появление слова *пел* в следующей строфе (X), где раскрывается типичное содержание элегий Ленского набором типичных для элегий перифрастических и лексических средств:

*Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна
В пустынях неба безмятежных,
Богиня тайн и вздохов нежных;
Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль,
И романтические розы;
Он пел те дальние страны,
Где долго в лоно тишины
Лились его живые слёзы;
Он пел поблеклый жизни цвет.*

Луна — богиня тайн и вздохов; пустыни неба; розы; в лоно тишины; лились слёзы; поблеклый цвет жизни — широко распространенная фразеология и символика, обычная и для Пушкина 10-х — начала 20-х годов. А слова *любовь, разлука, печаль, нежные вздохи, живые слезы, поблеклый цвет жизни* включают перечень тех немногих чувств и их внешних проявлений, которые были свойственны большей части элегий. Даже сравнения: *...песнь его была ясна, Как мысли девы простодушной, Как сон младенца, как луна В пустынях неба безмятежных* несут в этой строфе характерологические функции, подчеркивая специфическое содержание стихов Ленского. И лишь в конце строфы сгущенный комплекс этих поэтических средств завершается стихом:

Он пел поблеклый жизни цвет,
Без малого в восемнадцать лет,

который сразу раскрывает позиции Пушкина-поэта по отношению к этим темам и средствам⁶⁰. Сопоставление этой строфы с ее черновым вариантом позволяет заметить отсутствие в последнем подобной уплотненности смыслов: *И романтическую даль заменило И нечто, и туманну даль* — более точно и ёмко характеризующее неопределенность и «туманы» элегий. Отброшены нейтрально-опосредельные:

И сень дубрав, где <он> встречал
Свой верный милый Идеал —

и введены два завершающих строфу стиха:

Он пел поблеклый жизни цвет
Без малого в восемнадцать лет,

о значении которых говорилось выше.

⁶⁰ В черновых набросках IX строфа завершалась стихами: «Его [труды] конечно мать Велела б дочери читать», перелагающими Пирона: «[La mère] on prescriga la lecture à sa fille» (Alexis Piron (1689—1773) «La Métromanie»). Эта прямая характеристика поэзии Ленского Пушкиным устраняется. Оценка творческой позиции Ленского дана косвенно в X строфе ироническим завершением, построенным в нормах разговорной речи: *Без малого в восемнадцать лет*. Г. А. Гуковский полагает, что устранение цитаты из Пирона может быть вызвано нежеланием обнаружить затаенную обиду на Дмитриева, который этим стихом выразил свое отрицательное отношение к «нравственности» «Руслана и Людмилы». «Именно резкость выпада против Ленского и нежелание „выдать себя“, — пишет Гуковский, — заставили Пушкина отказаться от этого варианта». Думается, что здесь дело не в «нежелании выдать себя», а в отказе Пушкина от прямых навязываний своих мнений читателю, в переходе его к более тонким приемам формирования впечатлений (см.: Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 230).

Языковая характеристика поэта Ленского продолжается в XXII строфе второй главы, также насыщенной элементами, многочисленными нитями связанными с традиционной поэтикой:

Она поэту подарила
Младых восторгов первый сон,
И мысль об ней *одушевила*
Его *цевницы первый стон.*
Простите, *игры золотые!*

Дальше изложение в языковой манере Ленского прерывается голосом рассказчика:

Он рощи полюбил густые,
Уединенье, тишину,
И Ночь, и Звезды, и Луну,

чтобы опять, подчеркнув содержательные приметы поэзии (см. графику — прописные буквы последнего стиха), перейти к характеристике ее типичных фразеологических приемов:

Луну, небесную лампаду,
Которой посвящали мы
Прогулки средь вечерней тьмы,
И *слёзы, тайных мук отраду...*

и завершить авторским отталкиванием и от приевшихся тем, и от штампованного их языкового воплощения:

Но нынче видим только в ней
Замену тусклых фонарей⁶¹.

Г. А. Гуковский пишет: «Строфа 10-я содержит характеристику поэзии Ленского, целиком относимую к поэтической практике романтиков этой школы. Эта характеристика дает иронический, полупародийный каталог стилистических ходов, тем и семантических формул школы Жуковского»⁶². Нарочитая концентрация перифраз, символов, свойственных поэтам-элегикам, является одним из действенных средств характеристики Ленского-поэта.

В четвертой главе в строфах XXXII, XXXIII Пушкин дает открытый бой элегикам, излагая уже прямо свои взгляды на всевоз-

⁶¹ Черновые варианты строфы говорят о поиске Пушкиным наиболее типичных фразеологических и лексических форм: *Его свирели первый стон / Безвестной лиры первый звон. Пустынной ночи тишину / Печальной ночи тишину И благоск<лонную> <?> луну / Луну, любовников отраду / Небес блетающую лампаду / Небес унылую лампаду / Небес бродящую лампаду.* Перифрастическое обозначение луны дано в его наиболее лаконичной, наиболее ходовой форме — *небесная лампада* (см. раздел III).

⁶² Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 225.

возможные жанровые ограничения, чтобы снова заговорить языком элегий в шестой главе (строфы XXI и XXII)⁶³. Эти строфы, по выражению Г. А. Гуковского, являются «квинтэссенцией» романтического стиля: «Они даны открыто пародийно». В нашей науке уже указывалось не раз, продолжает он, что «в стихах Ленского Пушкиным использованы многие ходячие выражения элегической поэзии того времени. ...Указывалось также и то, что использование чужих стихов, мотивов, слов в элегии Ленского нарочито, что элегия Ленского — это комбинация традиционных элементов»⁶⁴. Отмечая пародийный характер элегии Ленского, Б. В. Томашевский подчеркивает, что ирония автора пронизывает всю эллегию, что «достигается сочетанием голоса героя с голосом автора-повествователя. Но достигать такой своеобразной стилистической полифонии возможно было не средствами натуралистического воспроизведения чужой речи, а только сочетанием слов и фразеологических оборотов, богатых смысловыми и эмоциональными ассоциациями, приобретенными в бытовом употреблении, в литературе, в исторических судьбах того или иного слова и выражения»⁶⁵.

Выше говорилось, что поэту Ленскому противопоставлен другой поэт — автор. Любопытным представляется анализ фразеологических поэтических средств, привлекающихся этим последним. Ленский-поэт дан в статике и противопоставлен динамически раскрываемому образу поэта-автора как начальный момент в поступательном движении этого последнего. Следовательно, анализ поэтических позиций Ленского во всей совокупности его творческих взглядов и их воплощений в известной мере является анализом прошлых вкусов самого автора, нашедших отражение в лирических отступлениях первой главы и прямую оценку в предисловии к этой главе и в «Разговоре книгопродавца с поэтом», замыкающем при издании этой главы в 1825 г. предисловие. «Станут осуждать, — пишет Пушкин, — и антипоэтический характер главного липа, сбивающегося на Кавказского пленника, также некоторые строфы, писанные в утомительном роде новейших элегий, в коих чувство уныния поглотило все прочее» (разрядка моя. — А. Г.). Предисловие включает отклик на статью В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» («Мнемозина», 1824. ч. 2, стр. 29—44).

⁶³ Б. В. Томашевский пишет: «Именно в работе над романом Пушкин освободился от романтической системы стиля, явившейся прямым продолжением традиции Жуковского и Батюшкова»; и далее: «Статья Кюхельбекера появилась тогда, когда для Пушкина вопрос об элегии был уже решен» (Б. В. Томашевский. Вопросы языка в творчестве Пушкина, стр. 402, 403).

⁶⁴ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 229. См. там же, сн. 2, где дан перечень соответствующей литературы.

⁶⁵ Б. В. Томашевский. Вопросы языка в творчестве Пушкина, стр. 448.

В «Евгении Онегине» сам поэт становится одним из героев романа, т. е. объектом воспроизведения; поэтому представляется интересным проследить отношение этого «героя» к традиционным поэтическим средствам обозначения понятий: поэзия, стихи, поэтическое творчество, поэтическое вдохновение и поэт.

В зависимости от отношения поэта к этим понятиям в их конкретном применении все контексты, включающие их обозначение, распадаются на два типа: поэтически нейтральные, являющиеся экспрессивно не окрашенным голосом поэта, говорящего о себе самом, и экспрессивно окрашенные, отражающие отношение поэта к своему высказыванию, к тому, что он сообщает (контексты, посвященные языковой характеристике Ленского, нами исключены).

Прежде всего при анализе средств обозначения рассматриваемых понятий бросается в глаза, что различного рода традиционная фразеология и лексика преимущественно экспрессивно нагружена: она окрашена в шуточные или иронические тона или вводится в целях пародирования стиля определенного жанра вообще. Говоря о себе как поэте, о творческом процессе, Пушкин сдержан и склонен к несколько сниженному оформлению своих мыслей, что достигается им столкновением поэтических элементов (новой поэтической фразеологии) со словами, обозначающими бытовые реалии и бытовые ситуации. Впрочем, говоря о себе как поэте, Пушкин склонен чаще всего к вводу прямых, нейтральных в стилистическом отношении обозначений.

Поэзия как вид искусства и поэзия как совокупность стихотворных произведений кого-нибудь обычно обозначались одним и тем же словом или перифразой, тем более что в самих поэтических произведениях никто не искал терминологической точности. Пушкин прибегает для их наименования к ходовой лексике и фразеологии преимущественно в первой главе: *мира* (Но полно прославлять надменных *Болтливой лирою своей*, I 34; *По гордой лире Альбиона* Он мне знаком (о поэзии Байрона), I 49; *Его умолкнувшая лира* Гремучий, непрерывный звон В веках поднять могла, VI 37); *голос лирный* (В глуши звучнее *голос лирный*, I 55); *звуки* (Высокой страсти не имея *Для звуков жизни не щадить*, I 7); *язык Петрарки* (С ней обретут уста мои *Язык Петрарки* и любви, I 49) и, наконец, *Муза* (*Британской Музы* небылицы Тревожат сон огроковницы III 12), но встречается и слово *поэзия* (он тем удвоил *Поэзии священный бред*, Петрарке шествуя вослед, I 58), правда, в составе сочетания: *бред поэзии*.

Сами произведения этого искусства Пушкин предпочитает называть чаще всего их непосредственным обозначением: *поэмы* (Как будто нам уж невозможно *Писать поэмы* о другом, I 54; Тогда-то я начну писать *Поэму* песен в двадцать пять, I 59); *стихи* (Перо, забывшись, не рисует, Близ неоконченных *стихов*, Ни женских пожек, ни голов, I 59); *строфа*, *роман*, *леггии*, *оды* — все

это нейтральные обозначения определенных реалий. Перифрастические заменители и поэтические синонимы этих понятий немногочисленны: это поэтическое наименование стихов *песнями*, связанное с обычным в начале XIX в. наименованием самого процесса творчества словом *петь*.

Пушкин употребляет слово *песни* лишь один раз как поэтизм в соответствии с языковой атмосферой поэта-романтика в первой главе романа:

Но полно прославлять надменных
Болтливой лирою своей;
Они не стоят ни страстей,
Ни *песен*, ими вдохновенных (I 34).

Ср. в «Разговоре книгопродавца с поэтом»:

Книгопродавец.

.
Ужели ни одна не стоит
Ни вдохновенья, ни страстей,
И *ваших песен* не присвоит
Всесильной красоте своей?

Слова *песни*, *петь* в применении к произведениям словесного искусства и процессу творчества в романе для Пушкина — архаические поэтизмы, чересчур связанные со старой поэтической системой, чтобы быть допущенными в нейтральный поэтический текст. Поэтому, предпочитая обозначить процесс творчества нейтральным глаголом *писать* (I 54; 59; II 39; VI 23), он обращается к глаголу *петь* и существительному *пенье* с определенным заданием — воссоздать чужую речь, чужое представление о «естественной» форме поэтического выражения или иронически эту форму воспроизвести. Ср. в первой главе, LVII—LVIII строфу, полную перифраз, представляющую имитацию такого понимания норм поэтической речи, резко противопоставленных разговорному стилю речи автора.

Теперь от вас, мои друзья,
Вопрос нередко слышу я:
*«О ком твоя вздыхает лира?»*⁶⁶
Кому в толпе ревнивых дев,
Ты посвятил ее напев?

⁶⁶ В первоначальных набросках было: «Вопрос нередко [слышу] <я> О ком моя вздыхала лира... Чей взор уныло наградил *Мое задумчивое пенье* Кого мой стих богоговорил — И — дети!.. никого — ей богу». Текст заключает передачу чужой речи в формах, свойственных и автору. Пушкин, превратив косвенную речь в прямую и резко противопоставив ее поэтичности сниженности собственной реплики, добился отстранения от старой поэтической фразеологии,

«Чей взор, волнуя вдохновенье,
Умильной лаской наградил
Твое задумчивое пенье?
Кого твой стих боготворил?»
И, други, никого, ей богу!

(с подобным же приемом столкновения разностильных реплик встречаемся в стихотворении «Чиновник и поэт» (1823): «Куда вы? за город, конечно, *Зефиром утренним дышать И с вашей Музой мечтать* Уединенно [и] беспечно?» — Нет, я собираюсь на базар).

В четвертой главе (строфа XXXI) глагол *петь*, отнесенный к Языкову-элегiku, наполнен дополнительными экспрессивными наслоениями, тонкой иронией, определяющей опять-таки столкновением поэтического слова с разговорным: «бог ведает, кого».

Текут элегии рекой.
Так ты, Языков вдохновенный,
В порывах сердца своего,
Поешь, бог ведает, кого,
И свод элегий драгоценный
Представит некогда тебе
Всю повесть о твоей судьбе.

В последней строфе седьмой главы Пушкин привлекает глагол *петь* в том же значении «воспевать», «изображать в стихах» в строки, пародирующие обычные зачины эпических поэм с неподобающим для эпических повествований объектом изображения:

*Пою приятеля младого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!*

.
Довольно. С плеч долой обуза!
Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступленья есть.

Включенное в идущий от автора глубоко лирический текст (VII, 55) слово *пение* звучит цитатой, шутливой отсылкой к старой высокой форме выражения, особенно подчеркнутой прозаизмом бытовой ситуации:

Или (но это кроме шуток),
Тоской и *рифмами томим*,
Бродя над озером моим,
Пугаю стадо диких уток:
Вняв пенью сладковзвучных строф,
Они слетают с берегов (IV, 35)

Следует отметить, что сдержанно-пропическое или шутовское повествование о собственном творческом процессе, построенное в нормах литературно-разговорной речи, не исключает лиризма многих стрóf, вернее, не скрывает этого лиризма. В подобных случаях Пушкин может прибегать и к перифразе, часто опирающейся на ходовые модели, но получившей новую жизнь в новом тексте. Ср. стрóфы XXXIV и XXXV четвертой главы:

Случалось ли поэтам слезным
Читать в глаза своим любезным
Свои творенья? Говорят,
Что в мире выше нет наград⁶⁷
.
.

XXXV

Но я плоды своих мечтаний
И гармонических затей
Читаю только старой няни,
Подруге юности моей,
Да после скучного обеда
Ко мне забредшего соседа,
Поймав нежданно за полу,
Душу трагедией в углу,
Или (но это кроме шуток)...

Наименования стихов *творениями* на фоне шутовских *плодов кого, чего, затей каких, кого* воспринимается высоким. Слово это включает в себя хвалебность; попадая в чуждую экспрессивную среду или ситуацию (поэт говорит о самом себе), оно легко приобретает дополнительные экспрессивные наслоения. Ср. в первой главе заключительную стрóфу (IX):

Я думал уж о форме плана,
И как героя назову;
Покаместь моего романа
Я кончил первую главу:
Пересмотрел всё это строго;
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу;
Цензуре долг свой заплачу,
И журналистам на съеденье
Плоды трудов моих отдам:
Иди же к невским берегам,
Новорожденное творенье,

⁶⁷ Ср. еще в лицейском стихотворении обращение к этому слову в ироническом употреблении: *Творенья грозные* Рифматова, Графова С тяжелым Бибрусом гниют у Глазунова (К другу стихотворцу).

И заслужи мне славы дань:
Кривые толки, шум и брань⁶⁸,

где на фоне нейтральной перифразы — *плоды трудов моих* — сочетание *новорожденное творенье* звучит пафосно, что контрастирует с деловой прозой строфы⁶⁹.

Эта пафосность ослабляется, когда слово *творенье* попадает в стилистически унисонный ему малый контекст, с чем сталкиваемся в XI строфе второй главы:

Прими ж мой благодаренья,
Поклонник мирных Аонид,
О ты, чья память сохранит
Мои летучие творенья;
Чья благосклонная рука
Потреплет лавры старика.

что не исключает налета легкой шутливости, свойственного всей строфе в целом.

Темы любви и творчества для Пушкина поздних лет были глубоко личными темами, исключаящими всякую пафосность. Сдержанность в проявлении сугубо личного, поиски наименее броской внешне и нетрафаретной формы выражения определяли отбор средств, на фоне которых поэтические трафареты выступали как инородные элементы, предполагающие кроме номинативной другую функцию. Легкая ироничность, связанная с обращением к типично поэтической фразеологии, не была «изобретением» Пушкина. «Приятные перифразы, иногда с легким ироническим оттенком, свойственным светской беседе, элегантность структуры речи, изящность и понятность, словарь, одинаково избегающий как педантизма и канцеляризма, так и просторечной грубости, стремление к гармоническому сочетанию слов — вот основные черты нового слога» — пишет Б. В. Томашевский⁷⁰. Но база этой иронии была другой, более широкой; на фоне ее сама сглаженно-элегантная манера была признаком стиля. Ироничность перифраз, привлекаемых Пушкиным из запаса традиционных средств, определяется столкновением традиционного изящества и прямого грубо-реального содержания, отвлеченной условности поэтизмов с конкретностью живых ситуаций, абстракции с прямым наименованием реалий.

⁶⁸ Ср. в «Разговоре книгопродавца с поэтом»: «Поэт: Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся».

⁶⁹ Набоков в комментариях к данному сочетанию определяет его как галлицизм: «*is in this context a Gallicism Cf. Gilbert. Le Dix-huitième siècle (1775), «Officieux lecteur de ce vers nouveaux nés...» («Eugène Onegin. O Novel in verse by Aleksandre Puskin». Translated from the Russian. with a Commentary by Vladimir Nabokov, т. 2. New York, 1964.*

⁷⁰ Б. В. Томашевский. Вопросы языка в творчестве Пушкина, стр. 335.

VI.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ФРАЗЕОЛОГИЯ, СВЯЗАННАЯ С ОБОЗНАЧЕНИЕМ «ЖИЗНИ» И «СМЕРТИ»

I.

1. Перифрастические обозначения жизни и смерти в поэтическом языке конца XVIII — начала XIX в. были в высшей степени разнообразны. В основе их лежали образные представления, одни из которых выступали центрами иносказаний перифрастического типа, символических картин, другие — основой сочетаний, функционально эквивалентных имени или глаголу (именные или глагольные перифразы). Антагонистичность самих явлений (жизнь и смерть) определила возможность обращения при их иносказательных обозначениях к одному и тому же образу путем утверждения или отрицания того, что их перифрастически представляло. Впрочем, сказанное не исключало наличия в языке поэзии таких сочетаний, в основе которых лежали образные представления, специфичные для одного из обозначаемых явлений.

2. Одна из наиболее традиционных форм обозначения жизни опирается на уподобление ее движению по пути, пространству земному или водному, что вело к образованию и широкому функционированию в поэтическом языке сочетаний с опорными словами образами *путь* (и его речевыми синонимами — *дорога, стезя, тропа*)¹, *поле* (и его речевыми синонимами — *долина, юдоль, пустыня,*

¹ Словарь АР указывает употребление слова *путь*: * 4 Сл. Жизнь, дела, намерения человеческие. *Вся пути моя провидел еси.* Псал. 138. 8. *Безъ Господь пути праведных.* Псал. 36. 18, а также свойство слова обозначать 2) * Способ, средство к достижению чего (ч. V, стр. 739). Примерно с тем же кругом употреблений выступает слово *chemin* по данным «Dictionnaire de l'Académie Française»: *chemin* signifie figurément, *Mayen, conduite qui mène à quelque fin... le chemin du Ciel, le chemin du Salut, le chemin du Paradis* (т. I, стр. 202); а также *voie* ...On dit figur. (*La vois du Paradis, du Ciel. La voie du Salut. La droite voie.* J. C. а dit de lui dans l'Évangile: *Je suis la voie, la vérité et la vie. Les Catholiques sont dans la bonne voie. Si vous suivez cette voie vous serez sauvés. Etre en voie de perdition, dans la voie de perditions*). En termes de l'Écriture, on appelle *Voie étroite, La voie du salut*; et par opposition, *voie large*, le chemin de perdition. *Voie* signifie figur. *Moyen dont on se sert, conduire que l'on tient pour arriver à quelque fin* (т. II, стр. 624).

стень)², море (и его синонимами — *бездна, пучина* и др.), а при необходимости подчеркнуть процессуальную сторону жизни — с опорными словами *источник, поток, ток*. В качестве определяющего члена при них выступали как слова, непосредственно или метафорически обозначающие жизнь, существование (например, *путь жизни, жизненный, житейский, бытия*, а также *мира сего*), так и слова, несущие ее традиционные квалификации (жизнь — это *путь тревоженный, путь тернистый, исполненный бед и напастей* и др.). В последнем случае слово-образ, освобожденное от непосредственного указания на объект уподобления (жизнь, бытие), воспринималось как символ. В сочетании с глаголами движения, перемещения описательно-метафорические, перифрастические сочетания этого типа или символы образовывали устойчивые глагольные перифразы, семантически эквивалентные словам *жить, существовать*, например: *идти путем, по пути жизни; проходить поле жизни; плыть по морю жизни*.

Иносказания и перифразы с этими образными центрами могли подвергаться большему или меньшему развертыванию за счет включения в их состав серии дополнительных, подчиненных образов, в свою очередь выступающих основой перифраз или символами определенных явлений. Жизнь могла представляться как шествие человека по пути, усыпанному цветами, розами или терниями, пути гладкому или пролегающему над бездной, а сам человек путником или странником³. Развертывание образа жизни-моря определяло появление образа бури, символизирующих бедствия жизни, утлого челна, символизирующего всю непрочность человеческого существования, берега или пристани как желанной цели измученного пловца. Некоторые из этих образов функционировали и вне данных широких образных комплексов (*бури*⁴ *жизни, житейские, земные* — беды, несчастья; *розы, цветы жизни* — удовольствия, наслаждения; *терния жизни* — несчастья, беды, страдания), другие — выступали лишь как тесно связанные с ними (*челн, ладья угля, берег, пристань*). Комплексность указанных выше образных представлений, их традиционно закрепленная связанность друг с другом определили свойство каждого из элементов этого комплекса быть в какой-то мере представителем всего образного целого (жизни), способность тянуть за собой, даже будучи изолированным, всю символическую картину. Ср., например,

² Ср. «Французско-русский фразеологический словарь»: *La vallée*, 41. *vallée de larme* (или *de misères*) (земная) юдоль слез, горя (стр. 1078); «Dictionnaire de l'Académie Française»: *vallée*... En termes de Devotion, on appelle ce monde. *La vallée de larmes*, pour l'opposer au Bonheur de la vie futur (т. II, стр. 593).

³ Ср. «Французско-русский фразеологический словарь»: *chemin*, 943. *chemin de fleurs* (или *de velours*) тж. *chemin sur une pelouse*; *chemin semé de roses* путь, усыпанный розами; 940. *chemin épineux* (или *pierreux, jonché de cailloux* — тернистый путь (стр. 213)).

⁴ Ср. Словарь АР: *буря*... 2) В смысле*: стечение многих несчастий (ч. I, стр. 346).

у Пушкина употребление слова *пристань* в стихотворении «Предчувствие» (1828):

Бурной жизнью утомленный,
Равнодушно бури жду:
Может быть, еще спасенный,
Снова *пристань* я найду...

3. Особую группу составляли перифрастические иносказания в сочетании с опорными образами, восходящими к античным пластическим воплощениям жизни и смерти. Это образ Парок⁵, прядущих и обрезающих нить жизни, Гения жизни с горящим факелом. Эти образы при определенных условиях возникали как ассоциативный фон и тогда, когда жизнь уподоблялась нити (*нить жизни*)⁶, факелу (*факел жизни, светильник жизни, пламенный жизни*, а также *пламень жизни, огонь жизни*), — образным основам независимых глагольных перифраз типа: *нить жизни (чьей) длится, оборвалась* (кто-н. живой, умер), *факел, светильчик (чьей) жизни, пламень (чьей) жизни горит или погас* (с тем же значением)⁷.

4. В конце XVIII — начале XIX в. в поэзии активизируются перифразы, основанные на представлении жизни как пира, праздника (*пир жизни, праздник жизни*) или чаши, которую пьет кто-н. (*чаша, бокал, кубок, фиал жизни*). Эти описательно-метафорические сочетания ложатся в основу глагольного типа перифраз — *пировать на празднике жизни, пить сладкую чашу жизни*, представляющих жизнь, исполненную радостей и наслаждений. В широкое обращение входят уподобления различных периодов жизни

⁵ «Парки: Клотоны, Атропа и Ахезиса, Богини над человеческою жизнью, изображающиеся прядущими оную на подобие ниток. Одна из них держит прялку, другая прядет лен, а третья перерезывает нить... Белый лен, долгую и благополучную; а черный краткую и несчастливую жизнь означает» («Иконологическое описание мнимых божков». — «Избранные эмблемы и символы». СПб., 1811, стр. XXXI). «Petit Dictionnaire de Style» под словом *fil* отмечают устойчивые сочетания: *le fil de la vie, de nos destinées, de nos jours Lebensfaden; les Parques* (Parzen) *tranchent le fil des jours de qn.* (стр. 264); «Dictionnaire de l'Académie Française»: *fil* ...On dit poétiquement, *Le fil de la vie. La Parque trancha le fil de ses jours* (т. I, стр. 520).

⁶ В поэзии начала XIX в. сочетание *нить жизни* часто употреблялось как поэтическое выражение, эквивалентное слову *жизнь*. Ср., например, употребление этого сочетания: Итак, в тоске, уж *тлеет нить Его лесной не чальной жизни* (Ф. Глинка, Дева карельск. лесов, ч. I, 6); Ты *тихотно гочешь удерживать Томчающую жизни нить* (Бобров, Древняя ночь вселенной) со следующими, где обращение к образу нити оправдывается наличием образа Парок: Свирепу проклинали *Парку*, Что с злобною она насмешкой Еще *нить жизни из щадила* От острия суровых ножиц (Бобров, Херсонида); *Атропа гибельным режцом Едва нить жизни не прервала Твою* под роковым мечом (В. Раевск., Посл. Г. С. Батенькову).

⁷ См.: А. Д. Григорьев а. Поэтическая фразеология конца XVIII — начала XIX в. «Образование новой стилистики русского языка в пушкинскую эпоху». М., 1964, стр. 67.

человека временам года (*весна чьих дней, жизни; осень, зима жизни*), частям дня (*утро чьих лет, жизни; полдень чей, чьих дней; вечер чей, чьей жизни*), рассвету (заре) или закату (*заря чьих лет, закат чей, чьей жизни*)⁸, а юности — цвету (*цвет чьей жизни уявляет*)⁹.

Эпикурейское отношение к жизни, заложенное в семантике образа пира, праздника, не препятствовало привлечению сочетаний с опорными словами *пир, праздник* при отрицательной оценке течения чьей-н. жизни. Человек мог быть представлен гостем (случайным) на празднике жизни; чаша жизни, которую он пьет, могла быть пьянящей, сладкой, но могла быть и горькой. Образ случайного гостя в применении к человеку и образ чаши горечи, страданий, пить которую он обречен в этом мире, идущий из церковной книжности¹⁰, скрещивался с образом пира жизни, восходящим к западной, светской традиции.

5. Прибегая при перифрастическом обозначении смерти, умирания к поэтической фразеологии и образным предствлениям, связанным с жизнью (путьем отрицания или указания на завершение того, что ее обозначает), поэты располагали и системой образов и основанных на них перифразах, специфических для наименования смерти.

⁸ См.: «Французско-русский фразеологический словарь»: *matin*. 954. *le matin de la vie* поэт — юность; 955. — *au matin de la vie* — на заре жизни (стр. 666); *midî*, 1323. *le midi de la vie* поэт — зрелый возраст; пора расцвета; 1300. *être dans (à) son midi* — быть в расцвете сил (лет) (стр. 691). «Petit Dictionnaire de Style»: *un printemps... fig. le printemps de la vie* Jugend (стр. 467); *un automne... Loc. être dans son automne; à l'automne de la vie* (стр. 46); «Русско-французский словарь»: *заря...* 2. перен. *matin, aurore*; *заря жизни — l'aurore de la vie* (стр. 195); *закат...* 2. перен. *déclin*, на закате дней *au déclin de la vie* (стр. 182) (ср. *на склоне лет, наших дней*).

⁹ Ср. «Dictionnaire de l'Académie Française»: *fleur* se dit figurément en parlant de certaines choses, pour signifier Le temps où elles sont dans leur plus grande beauté, comme un arbre chargé le fleurs. *Être dans la fleur, à la fleur de ses jours. Trente ans, c'est la fleur de l'âge pour un homme. Être dans la fleur de la jeunesse* (т. I, стр. 526). Словарь АР при слове *цвет* отмечает: 3) Относительно к летам человека означает время, в которое он бывает в настоящей силе и крепости. *Цвет юности*. Сын его скончался в самом цвете своего возраста (ч. VI, стр. 1211—1212).

¹⁰ См. «Французско-русский фразеологический словарь»: *calice*, 106. *calice d'amertume* чаша горестей [библ.]; 107. *avalier (или boire) le calice (или la coupe) jusqu'à la lie* испить чашу до дна [библ.] (стр. 181). Метафорическое обозначение смерти сочетанием *пить смертную чашу*, связанным с церковной книжностью и широко употреблявшимся в древнерусских воинских повестях, встречается преимущественно у авторов XVIII в., например у Хераскова в «Россиаде»: «Но смертну чашу пить теперь за град пойдём» или у В. Петрова в оде «Его сият. П. А. Румянцову»: «Сразились ли враги, пьют горесть смертной чаши». Словарь АР под словом *пить* указывает сочетание: *Пить горькую чашу*: Быть в крайней беде; претерпевать крайнее несчастье, злополучие (ч. IV, стр. 1090—1091).

Так же как и в случаях, рассмотренных выше, смерть могла представляться в пластических образах, широких картинах-инсказаниях, группирующихся около образа Смерти — косца или жницы с косой или серпом в руках ¹¹ или около образа Гения смерти с потушенным факелом, или, реже, в виде Аполлона с его смертоносной стрелой. Слова-образы *коса, серп, стрела* в сочетании с определяющими *смерти, смертный, роковой* и некоторыми другими могли употребляться и как независимые перифрастические эквиваленты слова *смерть*, свободно или в фразеологическом связанном виде, образуя основу глагольного типа перифраз: *коса смерти сражает кого-н., кто-н. сражен косой смертной, гибели, стрелой гибели* и т. п. — сочетания со значением «кто-н. умер».

6. Широкое хождение и за границами собственно поэтической речи имели перифрастические сочетания, в основе которых лежало уподобление смерти сну: *сон вечный, хладный, непробудный, смертный, могильный* и др. ¹² В сочетании с глаголами *почить — почитать, спать, уснуть, заснуть* и их синонимами они образовывали перифразы со значением «умереть» или «покойся мертвым» ¹³.

7. При образовании глагольных перифраз с этим же значением обращались к сочетаниям, лексически выраженной моделью которых было *идти (сойти) в могилу (гроб), на тот свет* ¹⁴. Лексические или перифрастические обозначения второго члена этих сочетаний были чрезвычайно разнообразны, вследствие чего модель находила различную реализацию, характер которой определялся часто и внеязыковыми причинами (уместностью перифразы в тексте, вкусами автора, характером ассоциативных связей образной основы перифразы).

В основу перифраз слова *могила* могло ложиться уподобление ее различного рода жилищам ¹⁵ (*дом, жилище, приют, обитель*,

¹¹ «Смерть, неумолимое божество, дочь ночи, и сестра сна; изображается в виде человеческого скелета, с крыльями, с косой, иногда с кипарисовою ветвью и в черной епанче. Иногда покрытою черным покрывалом» («Иконологическое описание мнимых божков», стр. XXXII).

¹² См. «Французско-русский фразеологический словарь»: *s o m m e i l*, 878. *sommeil éternel (sommeil de la tombe или de la mort: dernier sommeil)* — последний, вечный сон, вечное успокоение (стр. 984).

¹³ Там же: *s o m m e i l*. 888. *dormir (или s'endormir) du sommeil du juste (или des justes)*... почтить в мире, скончаться; 889. *s'endormir du sommeil de paix*. а) заснуть мирным сном; б) умереть тихо и без страданий (стр. 984). Слова эти могли выступать как поэтические речевые синонимы слова *умереть* и сочетания — *быть мертвым*.

¹⁴ См. «Французско-русский фразеологический словарь»: *m o r t*, 1851. *se coucher dans la mort* поэт — сойти в могилу (стр. 714); *t o m b e a u*, 860. *se coucher au tombeau* (тж. *descendre* или *entrer au tombeau; descendre dans la tombe* поэт — сойти в могилу, умереть (стр. 1042); *o m b r e*, 343. *les ombres de la mort* (тж. *l'ombre du tombeau*) — предчувствие смерти (стр. 765).

¹⁵ «Французско-русский фразеологический словарь» под словом *d e m e u r e* дает следующие сочетания: *d e m e u r e*, 317. *demeure céleste, (или éternel-*

сень гроба, могилы, подземная, могильная, гробовая, вечная и другие определения, прозрачные по своей семантике); она могла представляться как граница, предел, край, рубеж, отделяющий мир живых от мира мертвых (*у гроба, у края гроба, на краю гроба*, т. е. «накануне смерти»), или, образно, как вход, дверь, врата, а метонимически — порог, праг в другой мир (*вход гробовой, дверь могилы, врата могильные*)¹⁶. Серией подобных же уподоблений, носящих устойчивый характер, отличались и обозначения «того света», в его условно-античном или церковно-христианском представлении. В начале XIX в. популярными были перифразы *сойти на берега (берега) Леты, вод забвения, Стикса, Стигийские, Коци-та, Ахерона*¹⁷, *сойти в жилище теней, подземное, обитель теней* и другие подобные условно-поэтические штампы, принятые в определенных поэтических жанрах (антологических, анакреонтических, элегических), а часто и за их пределами. Подобного рода сочетания противопоставлялись сочетаниям, обозначающим ад и рай в их христианском представлении, сочетаниям часто очень традиционным: *тьма крошечная, челюсти ада, огонь вечный, бездна адская*¹⁸, *дно адское, царство тьмы* и многие другие, каждое из которых могло иметь свои перифрастические эквиваленты.

В начале XIX в. в качестве образной основы перифрастического обозначения могилы, а метонимически и смерти, принимались отдельные частные явления, связанные в представлении че-

le (тж. *céleste demeure; cité celeste, cite future* (1) поэт. небеса, рай; 319. *demeure mortelle* (1) поэт. земля; 320. *dernière*) *demeure* (тж. *demeure des morts; demeures souterraines* (1) поэт. последнее убежище, могила; 321 *accompagner* (или *conduire*) *qn à sa dernière demeure* (1) проводить кого-л. в последний путь; 322. *sombre demeure* (1) поэт. а) ад, преисподняя; б) могила (стр. 327).

¹⁶ Ср. Словарь АР: *в р а т а а д о в а*. Сл. 1) Приближение смерти, конец жизни человеческой. *Pouidy во врата адова, огавлю лета прочая*. Исаи. 38.10. *Врата смертная*. То же, что *врата адова* в 1 знаменовании. *Приблизжися до врат смертных* Псал. 106.18 (ч. I, стр. 717—718); *к р а й*. ...5) * Означает также близость, или скорое наступление какого-либо несчастья. *Быть при краю погибели, гроба* (ч. III, стр. 370); «Французско-русский фразеологический словарь»: *porte*, 1884. *les porte de l'enfer* демон, сатана; 1886. *porte (s) du tombeau* преддверие смерти; *aux portes du tombeau* на краю могилы, при смерти; 1912. *heurter à la porte du paradis* — разг. а) стоять одной ногой в могиле (стр. 866); *b o r d*, 1166. *être au* (или *sur le*) *bord de la fosse* (или *de la tombe, du tombeau*) — быть на краю могилы, стоять одной ногой в могиле (стр. 150).

¹⁷ См. «Французско-русский фразеологический словарь»: *rivage* 565. *le rivage des morts* (тж. *le noir rivage*); *les sombres rivages, les rivages sombres le rivage blême (les sombres bords)* поэт.— берег Стикса, царство смерти (стр. 938); *ч а т р*. 603. *champ des morts* (или *de repos*) (тж. *champ mortuaire*) книжн. кладбище, место вечного упокоения (стр. 201).

¹⁸ Ср. Словарь АР: *т м а*... *Тма крошечная*. Преисподняя, место, совершенно лишённое света (ч. VI, стр. 721); *о г н ь*... *Огонь адский, огонь вечный, огонь Геенский*. Едина из адских мук (ч. IV, стр. 190); *б е в д н а*... 2) В Св. писании инде тоже значит, что ад и преисподняя. Имели над собою царя Аггела бездны. Апок. 9.11 (ч. I, стр. 128—129).

ловека с могилой (смертью): тьма (лексическое обозначение которой дается синонимическим рядом — *тьма, темнота, мрак, ночь, сумрак могилы, гроба, могильный, гробовой*)¹⁹, холод (*хлад, голод могилы, могильный*), реже — неподвижность, обозначаемая через образ *уз смертных, оков смертных* или молчания (*молчанье вечное*).

Перифрастические модели приобретали самую разнообразную форму выражения в конкретном тексте не только в результате перифразирования их составных элементов или замены их прямых наименований соответствующими речевыми или общезыковыми синонимами (*сойти в гроб, сойти в сень гроба, в сень подземну, на дно земных утроб, в жилище подземное, вечное, на брега вод забвения, в приют вечного покоя* и многие другие или *спуститься, низойти в гробницу* и др.), но и в результате распространения этой модели или ее перифрастических вариантов дополнительными экспрессивно оценивающими элементами (впрочем, совершенно устойчивыми: *сойти в безмолвную, мрачную, немую, холодную могилу, тьму* и др.). Разнообразие форм выражения достигалось и конструктивно-синтаксическими средствами, определяющими место слова-образа (а следовательно, и перифразы) в целом высказывании (ср. сочетания: *(кто) сошел в гроб, (кто) стоит у врат могилы* и *гроб скрыл (кого), врата могилы открылись перед (кем)* и др.). Синтаксическое положение опорного слова сочетания (в роли субъекта предложения) в отдельных случаях определяло возможность его персонифицированного восприятия, например: *сон смертный покрыл (кого), ~ охватил (кого)*, где слово *сон* могло быть воспринято и как состояние и как персонифицированное состояние. Последнее поддерживалось изображением бога сна Морфея, покрывающего спящих своими крыльями или вовлекающего их в свои объятия²⁰.

Как и в других подобных случаях, перифрастическое обозначение явления было связано с определенными стилистическими и экспрессивными наслоениями, зависящими и от лексического состава, воплощающего отдельную перифрастическую модель, и от семантики самой модели. Отдельные конкретные выражения устойчивой схемы в предпушкинское время воспринимались как архаические (например, обозначение ада, как *дна земных утроб, челюстей ада*), другие — как свойственные преимущественно легким жанрам (например, *брега стигийские, вод забвения*).

Наличие устойчивой модели позволяло поэтам при ее конкретной реализации обращаться к таким словам, синонимичность

¹⁹ См. «Французско-русский фразеологический словарь»: *nuit*, 488. *la nuit éternelle* (тж. *l'éternelle nuit, la nuit du tombeau*) поэт.— вечный мрак, смерть (стр. 750).

²⁰ См. «Французско-русский фразеологический словарь»: *bras*, 1611. *être dans les bras de Morphée* (или *du sommeil*) иждив. пребывать в объятиях Морфея, спать (стр. 168).

которых наиболее прямому лексическому обозначению опорного образа модели была очень относительной, а часто и вообще не существовала (ср., например, выражения *надеть ризу гробовую и надеть деревянные латы, сойти в гроб и лечь в сундук*).

В заключение этих общих замечаний следует указать на практикующуюся прикрепленность отдельных конкретных перифраз и типов развития образных схем к определенным жанрам и темам.

II

Специфика выбора фразеологического материала с этой семантикой и отношение Пушкина к этому материалу как явлению поэтической речи позволяет для удобства анализа разделить его произведения по трем неравным периодам: I — до 1816 г., II — элегический цикл 1816—1822 гг., III — с 1822 по 1837 г.²¹

1. В лицейских стихотворениях до 1816 г. фразеологические сочетания, обозначающие жизнь, не отличаются большим разнообразием. Понятие «жить» здесь чаще всего передается общекультурными сочетаниями *проводить, провести век, вести дни, течет век, дни протекают*, сопровождающимися уточнениями характера этого процесса: *Проводит тихой век* без горя, без заботы (К другу стихотворцу, 1814); *свой век Провел* меж Вакха и Амура (Князю А. М. Горчакову, 1814); он с Музой молодой, С любовью, леностью *провел веселый век* (Моя эпитафия, 1815). К перечисленным выше опорным образам Пушкин в этот период обращается редко, и если обращается, то в их наиболее ходовой, традиционно-поэтической форме. Механическим воспроизведением штампа представляется перифрастическое обозначение горестной жизни как *юдолы, где расцвел* (Мой) *горестный удел* (Городок, 1815)²² и *юности златой Вотще даны* (мне) *розы* (Там же), обозначенные длящейся жизни через образ Парки, прядущей нить жизни: И покамест *жизни нить Старой Паркой там прядется* (Опытность, 1814). Анакреонтический характер стихотворения по-особому оправдывает обращение к этому образу²³.

²¹ Намеченные границы очень относительны. Периоды эти отличаются лишь господством определенной тенденции в привлечении фразеологии, ни в какой степени не исключающей обращения в каждый данный период к поэтически уже не активному или еще не активному материалу.

²² Ср. Словарь 1847 г.: *ю д о л ы е*. Церк. Долина, низменное место. *ю д о л ь*. То же, что *юдоль*. — *Юдоль плачевная*. зн. наполненная бедствиями жизнь мира сего (т. IV, стр. 476). Ср. употребление этого слова у Боратынского: Нет! мы в *юдолы испытанья*, И есть обитель воздаянья Там, за могильным рубезом (Отрывок); у Веневитинова: Она (мысль. — А. Г.) затеряна в *юдолы заточенья* И все зовет ее в небесные края (Сонет, 1824) и др.

²³ Ср. у поэтов этого времени без подобного обоснования: *Парки — При гаснущей лампаде жизни Спешат окончить жизни нить* (Бобров, Херсонида); *Парки мне прядут с вострицей нить* (Гнедич, Ответ Хвостову); И *парки*

Грубо пластичен образ смерти лицейских стихов этого периода: *Смерть откроет гроб ужасный* (Опытность); *И смерть хватала их холодной рукой* (На возвращ. госуд. имп. из Парижа в 1815 году); *И смерть погибельным крылом Шумела грозно над вселенной* (Принцу Оранскому, 1816).

Легкое смешение фразеологии с разной семантикой и с разными генетически образными основами, говорящее о еще недостаточном развитии ощущений стиля и экспрессии того или иного исходного образа, отличает ранние стихотворные опыты Пушкина. Впрочем, подобное объединение разнопланной фразеологии было в духе начала века. Ср., например, в стихотворении «К Батюшкову» (1814), среди многообразия штампов которого встречаем:

С Жуковским пой кроваву брань
И грозну смерть на ратном поле.
И ты, в строях ее встречал,
И ты, постигнутый судьбою,
Как Росс, питомцем славы пал!
Ты пал, и гладною косою
Едва скошенный не увял!...

и далее:

Доколь, сражен стрелой незримой,
В подземный ты не спинешь дом,
Мирские забывай печали.

2. Период с 1816 по 1818 г. отмечен обилием элегий, являющихся здесь господствующим жанром. «Стиль русской элегической школы,— пишет Л. Гинзбург,— характернейший образцовый устойчивого замкнутого стиля, непроницаемого для сырого, эстетически не обработанного бытового слова. Все элементы этой до совершенства разработанной системы подчинены одной цели — они должны выразить прекрасный мир тонко чувствующей души». «Элегическая поэтика — поэтика узнавания. И традиционность, принципиальная повторяемость, являются одним из сильнейших ее поэтических средств. ...Гармоническая точность позволяла поэту творить новое варьированьем, тонкими смысловыми сдвигами»²⁴.

Описательные и перифрастические выражения, определяющие специфический характер ранних элегий Пушкина, превратились у зрелого поэта в яркую языковую приметку этого жанра 10—20-х годов.

лютые, прервавши жизни нить. Его для вечности сокрытой пробуждают (В. Раевск., Осень). См.: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 152.

²⁴ Л. Гинзбург. О лирике. М.—Л., 1964, стр. 23—24.

Устойчивость содержания элегий и традиционность форм выражения этого содержания хорошо иллюстрируется набором фразеологических средств, обозначающих жизнь и смерть. Естественно, что удельный вес фразеологии, связанной с печальной, уходящей жизнью и ранней смертью, в этот период был выше, чем в предшествующий.

Меланхолическая настроенность элегий определяла не только отбор перифраз, но и нанизывание семантически и экспрессивно равнозначных фразеологических образований, в которых «вещность» образных основ затупевывалась как самим подбором лексических элементов, составляющих перифразу, так и их ролью в целом тексте.

3. Специфическим (по сравнению с предшествующим периодом) является здесь образ пира, праздника как воплощения жизни, молодости, — образ, культивирующийся романтиками начала XIX в. Общее построение элегии определяло границы обращения к этому образу: *пир жизни, праздник жизни* для героя элегии — в прошлом; он — *лишь случайный гость на земном пиру*²⁵. С развернутым изображением жизни как пира связано упоминание о чашах, которые пьет кто-н.²⁶ и розах, которые венчают пирующих.

²⁵ Ср. у Жильбера: *Au banquet de la vie, infortuné convive J'apparus un jour et je meurs: (Ode imitée de plusieurs psaumes)* (цит. по ст.: С. Савченко. Элегия Ленского и французская элегия. — В сб.: «Пушкин в мировой литературе». Л., 1926), а также: *Без места на пиру земном, Я был бы лишний гость* на нем (Жуковский, Шильонский узник); Ты на котором новоселье *Пируешь жизни светлый пир*, С тех пор как выглянул на мир (Шевырев, 4-е новоселье); Во всем прискорбная она (душа поэта. — А. Г.). Свою задумчивость находит, И на пиру земном одна На все уныние наводит (Ф. Туманск., 18-ое Апреля. — «Сев. цветы», 1827); *На пиру этой жизни*, как здесь на моем, Не робейте (Лерм., Песня); И я, как гость в пиру раскошном, Из полной чаши радость пил (Ф. Глинка, Мои вожатые, 1822); Затмится тоскою *Наш младости пир*; Обманет мечтою Украшенный мир (Н. Коншин, «Песня» — «Невск. Альманах», 1825).

²⁶ Обращение к сочетаниям *пить чашу жизни, бытия, земную или житейскую*, обычно сопровождающимся эпитетами *горький, горестный или сладкий*, широко практиковалось в начале XIX в. В XVIII в. к образу чаши обращались преимущественно для обозначения различного рода горестных чувств (см.: В. В. Виноградов. Язык Пушкина. М., 1935, стр. 257—258; В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М. — Л., 1947, стр. 110—116, 130). Поэты XIX в. прибегали в качестве опорных слов сочетаний типа «чаша жизни», кроме слова *чаша*, к словам *фиал, кубок*. Впрочем, ввод этих последних не носил массового характера и вызывался обычно стремлением оттолкнуться от строгого классического образа, живо связывающегося с библейским образом *чаши страданий*.

Чаша жизни встречается у Карамзина (Посл. к женщинам), в «Северном вестнике», 1804, ч. 3, «от неизвестного» (Элегия на кончину гр. В. А. Зубова), у Межакова (Е. Н. III. На смерть дочери), Боратынского (К-ву), Лермонтова (Чаша жизни, Монолог), Одоевского («Звучит вся жизнь как звонкий смех»), Бенедиктова (Пир), Кюхельбекера (Усталость); *чаша земная* — у Кюхельбекера (Три тени); *чаша горестная* — у

Все эти взаимосвязанные уподобления жизни и ее радостей находят соответствующее применение в элегиях Пушкина этого времени. Ср.:

Мне кажется: на жизненном пиру
Один с тоской явлюсь я, гость угрюмый,
Явлюсь на час — и одинок умру

Князю А. М. Горчакову, 1817,

где *жизненный пир* — «жизнь», и в стихотворении «Алексееву» (1821):

Прошел веселой жизни праздник,

где *веселой жизни праздник* — «юность, молодость».

К образу жизни-пира в стихотворении «К Каверину» (1817) отсылают некоторые образные ориентиры, подчиненные ему как детали.

Насытись жизнью у юных дней в гостях,
Простимся навсегда с Веселием шумливым.

Не избегает юный Пушкин и обращения к сочетанию *чаша жизни*, воспроизводя типичную фразеологию своего поэтического окружения. В набросках к стихотворению «К другу стихотворцу» встречаем строки: «*Наполнит горечью всю чашу бытия*, Покроет мраком жизнь и ввергнет в гроб тебя» (т. I, стр. 342), где это один из многочисленных вариантов реализации модели. С вариантом менее «тяжелым» по своему лексическому выражению (что определяется жанром стихотворения — послание, решенное в анакреонтическом духе) встречаемся в стихотворении «Кривцову» (1817):

Пусть *остылой жизни чашу*
Тянет медленно другой;
Мы ж утратим юность нашу
Вместе с жизнью дорогой²⁷.

Межакова (Е. Н. III. На смерть дочери); *чаша бытия* — у Лермонтова (Чаша жизни), Дельвига (Элегия); *кубок жизни* — у Тютчева (Песнь радости); *фиал жизни* — у Бенедиктова (Я не люблю тебя).

²⁷ Варианты последних двух строк стихотворения «Лучше вдруг зарю мы нашу Сменим ночью гробовой» (т. II, стр. 529), устранимые в основном тексте, и вообще вся работа над стихотворением указывает на то ощущение «стиля», которое уже выработалось у Пушкина к этому времени. Легкое, в анакреонтическом духе послание, первоначально озаглавленное «Анаксагору», оправдывало ввод в перифразы лексикой, экспрессивно окрашенной в шутливо-разговорный тон. Ср.: *не пугай нас, бездельем заниматься недосу, чашу тянет, присядем на порог, выпросим венчик, круговой нальем сосуд, тени... убегут, шалунов, легкий пепел*, обращение *милой друг* — лексика разговорная, и соответствующие ей варианты перифрастических сочетаний, обозначающих жизнь и смерть: *новоселье гроба*,

В стихотворении «Нет, нет, напрасны ваши пени» (1819) образ чаши

Давно ли тайными судьбами
Нам жизни чаша подана!
Еще для нас она полна,
К ее краям прильнув устами,
Мы пьем восторги и любовь,

воплощающей жизнь, развернут, вещественная основа опорного слова сочетания *чаша жизни* поддержана следующим текстом, *она полна, к ее краям прильнув устами, пить восторги и любовь*. Этот текст способствует и оживлению стершейся метафоры в слове *пить*, привычно употребляющемся в это время при обозначении различного рода состояний: *пить любовь, пить блаженство, пить негу* и др.²⁸

В последний раз приходит Пушкин к этой фразеологии в заключительной строфе «Евгения Онегина»:

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,²⁹
Кто не дочел Ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Сопоставление данного текста с приведенными выше хорошо представляет эволюцию пушкинского отношения к поэтической фразеологии вообще, если эта фразеология включается им в арсе-

тянет остылой жизни чашу; порог гробницы (вариант сочетания *дверь гроба*), *пафосская царица, венок* — символ радости, веселья, *тени к тихой Лете убегут* (вариант сочетания *сойти на берега Леты*) и, наконец, *урны пиров*, превращенные в погребальные. В вариантах стихотворения — более логично — «Соберут их легкий пепел *В чашу светлую пиров / В чары светлые пиров / В кубки радостных пиров*» Пушкин выбрал *урны*, по-видимому, вследствие устойчивой поэтичности этого слова, являющегося к тому же лексическим элементом «античного» стиля.

²⁸ См. «Словарь языка Пушкина», слово *пить* (т. 3, стр. 353), а также: Н. Н. Иванов. Поэтическая «глагольная» перифраза у Пушкина. — Наст. книга, стр. 296. Там же указаны случаи употребления сочетания *пить чашу (чего)* (какого-н. чувства, состояния), означающие «испытывать какое-н. чувство, состояние». Ср. «Французско-русский фразеологический словарь»: *с о и р е*, 2895. *boire à la coupe du plaisir* — пить из чаши наслаждений (стр. 291); *L é t h é*. 241. *boire l'eau du L é t h é* — забыть, предать забвению (стр. 609); может быть, сюда же примыкают и сочетания типа: *boire la joie; boire l'oublie* (стр. 136).

²⁹ В белой рукописи было *Фиалов яркого вина*, устранившее, по-видимому, и из-за чрезмерной «поэтичности» слова *фиал*, к которому широко обращался Пушкин в равном периоде творчества (т. VI, стр. 636).

нал средств поэтической речи поздних лет. Жизнь здесь может быть понята персонифицированно, что влечет за собой обособление и усиление «вещественности» слова *праздник*; снижена поэтичность лексического окружения (ср. со стихотворением «Нет, нет, напрасны ваши пени») — *не допив до дна Бокала полного вина и прильнув устами к краям чаши жизни*; традиционная образная оболочка, представляющая жизнь, поставлена рядом с новым образом, сопровождающимся бытовыми ассоциациями: *кто не дочел Ее (жизни.— А. Г.) романа*³⁰.

4. Значительно чаще прибегает Пушкин в рассматриваемом элегическом цикле к контрастно противопоставленным образным основам сочетаний *огню, свету и тьме, мраку*. Описательно-метафорические сочетания, представляющие жизнь в виде огня (пламени) или, метонимически, светильника, пламенника, факела или света, луча, принадлежали у поэтов конца XVIII — начала XIX в. к числу наиболее употребительных. Приравнение жизни огню — старая поэтическая традиция. А. А. Потебня писал, говоря о старой символике: «Жизнь представлялась огнем ... который тушится сном и смертью»³¹. Но обращение к образу огня-светильника, по-видимому, в русской поэзии XVIII и начала XIX в. связано с западным влиянием³². Немалую роль в образовании сочетаний *светильник жизни, пламенник, факел жизни, пламень жизни, дней чьих*, или *пламень, светильник чей, какой*, которые *горят или угасают*, сыграло обращение к пластическому образу Гения жизни³³. В соединении с глаголами *угасать, угаснуть, погаснуть, потушить, угасить, догореть, возблистать, возгореть* и другими подобными, описательно-метафорические сочетания *пламень жизни, светильник жизни* образовывали глагольные перифразы со значением «жить» или «умереть».

В элегиях сочетания с опорными словами *огонь (пламень), луч, светильник (пламенник)* поставлены в специфическое лексическое окружение, подчиненное одной цели — показать затухание жизни. У Пушкина встречаются следующие, в общем однотипные

³⁰ Осмысление образа *чаши жизни* как поэтизма прошлых лет вызывает его привлечение в качестве цитаты в «Письме А. А. Дельвигу» от 2 марта 1827 г.: «Он воображает, что имение его расстроено, и что *истощил всю чашу жизни*. Едет в Грузию, чтоб обновить увядшую душу. Уморительно».

³¹ А. А. Потебня. О некоторых символах славянской народной поэзии. Изд. 2. Харьков, 1914, стр. 42.

³² Ср. фразеологию на этих образных основах во «Французско-русском фразеологическом словаре»: *lumière, 578. lumière du jour* поэт.— жизнь; 589. *perdre (или être privé de) la lumière* — умереть, скончаться (стр. 623).

³³ См. в стихотворении Пушкина «К Жуковскому» (1816): «Смотрите: поражен враждебными стрелами, С потушим факелом, с недвижными крылами К вам Озерова дух вызывает: други! мечь!...»; в стихотворении Батюшкова «К другу»: «Мой Гений в горести светильник погасал».

по своей структуре и по их месту в семантике непосредственного окружения перифрастические сочетания:

И погасающий светильник юных дней
Ничтожества спокойный мрак осветит
Элегия («Я видел смерть...»), 1816:

Когда в сияньи возгорится
Светильник тусклый юных дней,
И мрачный путь мой озарится
Улыбкой смутницы моей?

Насладенье, 1816,

Прости! минуло все... Уж заснет пламень мой,
Схожу я в хладную могилу

Элегия («Я видел смерть...»), 1816;

Он ждет, чтоб с сумрачной зарей
Погас печальный жизни пламень,
И жаждет сени гробовой

Кавказский пленник, I;

Ушла пора веселости беспечной,
Ушла навек, и жизни скоротечной
Луч утренний бледнеет надо мной

Элегия, 1817.

Сопоставление пушкинских сочетаний с аналогичными сочетаниями его современников позволяет почувствовать всю устойчивость этого поэтического штампа. Ср.: *Светильник дней моих печальных угасает* (В. Туманск., Вертер к Шарлоте, 1819); *Злым роком угашен светильник дней его* (Рындовск., Другу моему, 1799); *Днем ли, ночью ли задуеть Бренный пламенный мы мой* (Дельв., *Смерть, души успокоенье*); *И где б ни потухнул наш пламенный жизни, Пусть доблестный дух до могилы кипит* (А. Одоевск., *Тризна*, 1828); *свой тусклый пламенный от траты сохранить* (Жуковск., *Опустевшая деревня*, 1805); *дней наших факел благородный Погас* (Марл. Алине, 1828); *Державин умер! чуть факел погасший дымится, о Пушкин!* (Дельв., *На смерть Державина*); *он воспламенил снова потушенный огонь жизни в молодом П** (Шаликов, *Амалия П.* * — «Аглая», 1808, ч. IV, кн. 2); *И вместе с пламенем любви, С святого жизни алтаря Умчится пламя бытия* (Шевырев, *Таинство дружбы*). Ср. также у Parnie: *Oui, sans regret, du flambeau de mes jours. Je vois déjà la eumière éclipsee* (Élegie, II, 4) (цит. по ст.: С. Савченко. Элегия Лэнского и французская элегия. — В сб.: «Пушкин в мировой литературе». Л., 1926, стр. 67).

Обращение к образу луча как воплощению жизни было явлением более редким, но все-таки не представляющим исключения: ср., например: *Мой друг утешительный, Тогда лишь простись со мной, Когда из очей моих Луч жизни сокроется* (Жуковск., *Моя богиня*, 1828—1829); *Я жизни сладостной теряю луч счастливый* (Веневит., Сонет) или при обозначении молодости, юности: *Луч юности драгой, прекрасной Исчез тогда передо мной* (Мерзляков, *Вечер*, 1797); *Где ты, луч младости прекрасной?* (Княжнин, *Воспоминания старика*, 1790).

5. Приведенные выше перифрастические наименования жизни, молодости входили у Пушкина в состав иносказаний, обозначающих умирание: *путь жизненный близился к концу, потухал, пламень или светильник жизни, бледнел луч жизни, увядал цвет жизни*. Эти перифразы смерти, умирания стояли в одном ряду с перифрастическими сочетаниями, специфически прикрепленными к обозначению этого процесса. Выше уже указывалось, что основой подобных образований были перифрастические модели: *сойти в могилу (гроб) или уйти на тот свет* и что все разнообразие конкретных реализаций моделей определялось характером перифрастического обозначения второго члена модели (*могила, тот свет*). Представление жизни в виде огня, луча, светильника влекло за собой представление смерти как тьмы, мрака, ночи: *смерть, тот свет, могила* у Пушкина этих стихотворений это — *вечная тьма* (Скажите: *взял он вечной тьмой...* — «Элегия», «Я видел смерть»; *Не придет из вечной тьмы.* — «К молодой вдове»), *ночь могильная* (Ты *ночь могильную* ей тихо освещаешь. — «Безверие»), *сумрак смерти* (И *смерти сумрак* роковой С мученьями любви *покроет жизнь унылу.* — «Элегия», «Я видел смерть...»). Все эти сочетания обретают свой конкретный смысл в составе глагольных перифраз³⁴.

³⁴ Образ тьмы (слова *тьма, мрак, ночь* в значении «тьма») были в ряду наиболее широко применяемых при образовании перифрастических заменителей слов *смерть, могила, тот свет*. Обычно это сочетания: *тьма, мрак, ночь могилы, могильная, гроба, гробовая, гробницы, смерти, смертная, ада, адская* или *вечная*. В начале XIX в. синонимический ряд опорных слов этого рода сочетаний пополняется словами *мгла, сумрак*, а ряд слов определяющих — словами *завеение, ничтожество, уничтожение* — синонимическими эквивалентами слов *смерть, могила*. «Dictionnaire de l'Académie Française» отмечает под словом *nu it*: *On dit poétiquement, La nuit du tombeau, une éternelle nuit pour dire La mort* (т. II, стр. 149). Ср. следующие употребления у поэтов — современников Пушкина: Или судил мне рок, в весенни жизни годы, *Сокрывшись в мраке гробовом*. Покинуть и поля и отческие воды (Жуковск., К Филалету); Прилетел бесплотный дух! Он оставил *ночь могилы* Раз еще взглянуть на свет (Кюхельб., Ницца); Я жажду *ночи гробовой* (Борат., Падение листьев); Младая дева вечный мир Вкусила *в мгле уничтоженья* (Полеж., Погребение). См.: Н. Н. Иванов. «Поэтическая «глагольная» перифраза у Пушкина». — Наст. книга, стр. 334 и сл.

6. Типичным именно для поэтического языка рассматриваемого времени является привлечение Пушкиным перифраз, опорные слова-образы которых обозначают предел, отделяющий мир живых от мира мертвых, более абстрактно — в виде слова *предел* (О вы, которым здесь со мною *Предел могильный положен*. — «Наездники»), менее — в виде слов *дверь, врата* (О Вера, ты стоишь у *двери гробовой*, — «Безверие»; Безверие одно, По жизненной стезе во мраке вождь унылый, Влечет несчастного *до хладных врат могилы*. — Там же). В «Элегии» («Я видел смерть...») перифраза *дверь гроба* трансформирована в пластическую картину с ярко ощутимой символической составляющих элементов: *Я видел гроб; открылась дверь его*.

Эти перифрастические сочетания Пушкина являются воспроизведением устойчивых трафаретов *праг (порог), врата (ворота), дверь могилы, гроба, могильная, гробовая, вечности*, входящих в состав более сложных образований: *отворить, отверзти дверь гроба, могилы (кому); дверь гроба, могилы отверзта (кому); быть у дверей, в дверях гроба, вечности; идти до врат, дверей, гроба* и др. Наиболее употребительным опорным словом сочетаний было *дверь*, реже — *праг (порог), врата*, обычно с определяющими более отвлеченного характера: *врата, праг вечности, смертные, бессмертия, новой жизни, жизни бесконечной*³⁵. Все эти сочетания вступали в синонимические отношения с общеязыковыми метонимическими употреблениями слов *гроб, могила* при обозначении смерти: *у гроба, могилы, до гроба, могилы, за гробом, могилой*. Их разговорным перифрастическим вариантом было сочетание *у гробовой доски, до гробовой доски*; стилистически-сниженный характер сочетания не препятствовал, впрочем, вовлечению их в поэтические тексты наряду со специфически поэтическими сочетаниями³⁶.

Представление о загробной жизни как о пребывании в пределах небесного (рай) или подземного (ад) пространства определило наличие при этих опорных словах следующих слов, уточняющих

³⁵ Ср. следующие примеры: злоба, И мне *отворит двери гроба* (Сумарок., Из 21 псалма); скорбь... *низводила его ко вратам вечности* (Шаликов, Амалия П *— «Аглая», 1808, ч. IV, кн. 1); И вместе *гробовой порог* перешагнем (Капн., Болящему другу); я в *дверях вечности* стою (Держ., На смерть кн. Мещерского); *До могилы тесных врат* (Милонов, Спутник жизни); *могилы дверь* отверзта перед ним (Борат., Отр. из поэмы «Воспоминания»).

³⁶ Стихотворение Капниста «К несчастному» может служить иллюстрацией сказанному: Но *вечность* — в Боге утвердится Безмерный век Его — она; И *дверь к ней — гроб!* ...Такой нас жребий ожидает *За брешней гробовой доской*. Житейско преплывая море, Встречаем лишь труды и горе, *За гробом* — нову жизнь, покой. Счастливы смерти пусть страшатся; Им дорог жизни быстрый миг: *При двери гроба* разлучатся Они с стяжаньем всех благих; ...*Под гробовой мы зрим доскою Отверстыя врата к покою*: ...Противу горестей мужайся И, *гроба близкий зря порог*, Теки чрез легкия преграды В храм вечности,

голкование выражения: *небесный, небес, адский, ада* (ср.: И Музы воплем провождали *В небесну дверь* пресветлый дух.— Лом., Ода на день восш. гос. имп. Елпс. Петр.; *Уж адовы врата* отверзались нам тогда.— Княжнин, Дидона, д. I, явл. 1) ³⁷.

В круг фразеологизмов, опорное слово которых содержит обозначение рубежа, предела, могут быть включены сочетания с той же широкой семантикой, опирающиеся на образ завесы, которая падает или расторгается: *завеса времен, вечности, смерти отворяется, расторгается, падает, разрывается* и под. Следует сказать, что данный опорный образ чаще применялся при наименовании вечности, прошлого или будущего, недоступного глазу человека. При обозначении смерти сочетание употреблялось метонимически (вечность: смерть — начало вечности), включаясь в более или менее стандартные перифрастические выражения. Ср. у Батюшкова: *Смерти мрачной занавеса Упадет — и я забыт!* (Привидение) ³⁸; у Дмитриева: Скажу: кто *завесу мне вечности расторг?* (Чужой толк); у Карамзина: *Завеса вечности страшна* Убийцам, кровью обогренным (Посл. к Дмитриеву); у Марлинского: *И пал за нами смертный полог* (Алине).

В этом же ряду стоит и пушкинское сочетание *завеса вечности* в стихотворении «Безверие»:

Когда, холодной тьмой объемля грозно нас,
Завесу вечности колеблет смертный час,

вплетенное в сложное, очень отвлеченное перифрастическое образование, где «деятелем» выступает смертный час, объемлющий холодной тьмой.

7. Лишь один раз обращается Пушкин в этом лицейском эггическом цикле к персонафицированному изображению смерти (случаи частные до 1816 г.) ³⁹. Образ этот по характеру его подачи мало напоминает традиционную Смерть прошлых лет. «Элегию» (1816) он начинает так:

*Я видел смерть: она в молчаньи села
У мирного порогу моего* ⁴⁰.

³⁷ О традиционности этих сочетаний говорят материалы Словаря АР: *врата смертная*. То же, что *врата адова* в 1 знаменвании (Приближение смерти, конец жизни человеческой) (т. I, стр. 717—718).

³⁸ Батюшков в переводе Парни обращается к этому поэтическому штампу, хотя в оригинале образ занавеса возник на основе уподобления жизни театральному действу: *Finira donc ma comédie: Vite je passe au dénouement. La toile tombe et l'on n'oublie* (Le revenant). Ср. «Dictionnaire de l'Académie Française», *r i d e a u*: *tirer le rideau* и *tirer le rideau, la farce est jouée*, pour dire, qu'Une affaire est finie, et qu'il n'y a pas rien à attendre (т. II, стр. 420).

³⁹ См. об этом ниже, стр. 202—206.

⁴⁰ Об этом стихотворении см. ниже, стр. 166—167.

8. Совокупность перифраз пушкинских элегий 1816—1817 гг. говорит о стремлении опираться при их построении на такие образные основы, которые не вызывали бы резко конкретных «вещественных» представлений. Единое настроение достигается чередованием прямых лексических наименований смерти, умирания с перифрастическими устойчивыми сочетаниями. Образные основы сочетаний, обозначающих жизнь и смерть, воспроизводятся в различных формах в текстах элегий: глаголы горения и затухания (*огня жизни*), цветения и увядания (*цвета жизни*), угасания (*луча жизни*). употребленные даже вне непосредственной связи с соответствующим, определившим их метафоричность, образом, вели к тем же исходным образным центрам, как бы эллипсизируя соответствующую перифразу (ср. *огонь жизни* <чей> *погас* и <кто-н.> *погас*). Впечатление от упоминания слов *гроб*, *могила*, *смерть* усиливалось обращением к эпитетам (более или менее постоянным) *гробовой*, *могильный*, *смертный*. Условные трафареты, будь то метафорически употребленные слова или сочетания слов, вызывали соответствующие образные представления. Спаянность этих представлений с совершенно определенным явлением не препятствовала соединению в границах одного небольшого текста сочетаний, образные основы которых были реально не связаны друг с другом. Перифрастические выражения с разными образными основами наслаивались друг на друга, объединенные общностью содержания. Цель этого повторения — вызвать соответствующее меланхолическое настроение. Естественным представляется и выбор в качестве опорных слов перифраз таких слов, как *тьма*, *ночь*, *сумрак*, *предел*, *сон*, *разлука*, *конечу*, своим прямым значением уже связанным с мрачной экспрессией, усиленной их сопровождением — *вечный*, *роковой*, *гробовой*, *могильный* и др. под.⁴¹

Образцом подобной концентрации слов и сочетаний, своей непосредственной семантикой или своими переносными употреблениями, вызывающими элегическое настроение грусти (не ужаса!), является элегия «Я видел смерть...» (1816), в ней встречаются перифразы:

*И погасающий светильник юных дней
Ничтожества спокойный мрак осветит;*

*Уж гаснет пламень мой,
Схожу я в гладную могилу,*

⁴¹ Л. Глязбург, говоря о стихотворении Боратынского «Истина», пишет: «Здесь это одна из привычных поэтических формул, развертывающих тему. Вслед за образом мира-могилы на тематический стержень накладываются другие традиционные образы: *дорога жизни*, *светило*, *обитель ночи* (Л. Глязбург, Указ. соч., стр. 81).

И смерти сумрак роковой
 С мученьями любви покроет жизнь унылу;

 Скажите: взят он вечной тьмою,

развернутые образы, основанные на трансформации тех же перифраз или мифологических представлений:

*Я видел смерть; она в молчаньи села
 У мирного порогу моего;
 Я видел гроб; открылась дверь его.*

В элегии все перифрастично и уложено в привычные условно-поэтические формы: печальная жизнь — это *темная стезя, лежащая над бездной* (Прости, печальный мир, где *темная стезя Над бездной для меня лежала*), солнце — *светило дня*, небо — *небес завеса*, ночь — *немая ночи мгла*, утро — *денницы сладкий час*, не ручей, а *глас пустынный ручья* (ср. не гроб, а *дверь гроба*)⁴². Сопоставляя эту элегию с элегией Парни «*Où, sans regret, du flambeau de mes jours*», Майков говорит о воспроизведении Пушкиным не только основных мотивов стихотворения Парни, но и выражений французского поэта⁴³. Ср. *погасающий светильник юных дней* и *du flambeau de mes jours Je vois déjà la lumière éclipée*; *Уж гаснет пламень мой*, *Схожу я в холодную могилу* и *Lorsque un tombeau triste et silencieux Ronfermera ta douleur et ta flamme*.

Сопоставление начала пушкинской элегии с соответствующими строками элегии Парни говорит о своеобразном решении образа смерти: *Я видел смерть; она в молчаньи села У мирного порогу моего* и *Lorsque la Mort, favorable à mes vœux, De mes instants aura coupé la trame*.

Пушкин отказывается от образа Парки, обрезающей нить жизни, как образа чересчур связанного с антологией⁴⁴. Образ «открытой двери гроба» представлен у Парни в несколько особом перифрастическом оформлении: *Dans cet asile ouvert à tout mortel . . . Oû l'on s'endort d'un sommeil éternel*. Пушкин не калькирует перифраз Парни, а пользуется уже ранее возникшими на той же базе у поэтов-предшественников сочетаниями в их наиболее принятой форме.

⁴² Ср. экспрессию слов, наполняющих стихотворение, выписанных в порядке их следования в тексте: *смерть, в молчаньи, гроб, померкнув, охладела, покину, горестный, последний, погасающий, печальный, темный, немая, пустынный, безмолвие, таинственный, последний, гаснет, холодный, сумрак, унылый*, которые в тексте, помимо чисто номинативных функций, несли экспрессивные функции, определяющиеся темой стихотворения.

⁴³ Пушкин, т. I. Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1907, стр. 352.

⁴⁴ Ср. оправданное характером всего стихотворения привлечение этого образа в стихотворении «Опытность» (1814). См. ниже, стр. 202—206.

Комплексом перифраз, обозначающих жизнь, смерть, умира-ние, гроб отличается стихотворение Пушкина «Безверие». «Белинский, относя «Безверие» к числу самых слабых среди лицейских стихотворений Пушкина, говорит, что это одна из тех пьес, которые «сотнями писались в блаженное старое время,— риторическое распространение какой-нибудь темы плохими стихами»⁴⁵. Это «риторическое распространение» в немалой степени облегчалось обращением к устойчивым фразеологизмам. Отбор их в данном случае определялся темой — религия и ее значение для человека, вызвавшей обращение к ряду церковно-риторических перифраз, своей совокупностью направляющих экспрессию стихотворения. Ср. такие сочетания, как *отпавший веры сын; Несчастия, Страстей и Немощей сыны* (=люди); *Мы все на страшный гроб* (=смерть) *родясь осуждены. Всечасно бранных уз* (=жизнь, тело как оковы души) *готово разрушенье; у двери гробовой, ночь могильная; по жизненной стезе; до холодных врат могилы* (=до смерти). Сгруппированные вместе, они своим высоким тоном противопоставляются романтической абстрактности таких перифраз, как *Когда холодной тьмой объемля грозно нас, Завесу вечности колеблет смертный час; таится пепел милый, с померкшею душой и мн. др.*

Это написанное по заказу стихотворение, а также элегии лицейских лет позволяют судить о вырабатывающемся у Пушкина ощущении стилистической и экспрессивной прикрепленности различных лексических реализаций одних и тех же перифрастических моделей.

9. Среди особенностей поэтического языка Пушкина ранних лет следует отметить обращение его преимущественно в элегиях или отдельных элегических текстах к трафаретному обозначению жизни через образ цвета (образ с очень широким кругом применения вообще): *цвет жизни*, который чаще всего в элегиях *увядает, блекнет, сохнет*. Ср.:

Увял надежды ранний цвет:
Цвет жизни сохнет от мучений!

Элегия («Счастлив, кто в страсти сам себе»), 1816;

В неволе скучной увядает
Едва развитый жизни цвет,
Украдкой младость отлетает

Наслажденье, 1816.

Подобного рода перифразы с незначительными вариантными их преобразованиями можно было встретить почти у каждого элегика

⁴⁵ В. Белинский. Сочинения Александра Пушкина (в 11-ти томах). СПб., 1838—1841 гг. «Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина», ч. V. Собр. В. Зелинский. Изд. 2. М., 1901, стр. 201—202.

пушкинского времени. Ср.: *Цвет моей жизни, не вянь* (Кюхельб., Элегия, 1817); *Убит тоской мой жизни цвет* (Мятлев, Сиротка); *Так вянет цвет жизни*, так юность уходит (Кн. Цертелев, Другу.— «Памятн. отеч. муз». 1827, стр. 150) и мн. др.⁴⁶

Сочетанием *цвет жизни* может обозначаться жизнь вообще, что определяет включение образа (цвет) в ряд других привычных образов, создающих трафаретные сцепления перифраз. Такими взаимосвязанными образами является цвет (цветок) и коса (символ смерти и времени). Ср.: *и времени коса Пред цветом жизни цветенеет* (А. Одоевск., Моя Пери); *Что каждый маятника взмах Цветы неверной жизни косит* (Марл., Часы, 1829). Пушкин не проходит и мимо этого образного решения, правда, переводя его в план сравнения и тем самым утверждая прямые номинативные значения слов *цвет* и *коса*: *Погиб на утре лет, Как ранний на поляне цвет, Косой безвременно сраженный* (К Дельвигу, 1817). Воплощение жизни (молодости) в цвете (цветке) определило круг глаголов, связанных с образами логическими отношениями. *Цвет цветет, вянет, сохнет, цвет жизни* тоже может *вести, вянуть, сохнуть* — обозначая течение жизни или ее прекращение. Если цвет воплощает в себе отрезок жизни — молодость, то сочетание означает уход, утрату молодости. Ср. пушкинские иронические строки: Он пел *поблеклой жизни цвет*, Без малого в восемнадцать лет (ЕО II 10). Впрочем, глаголы *вести, вянуть* были в достаточной степени самостоятельными, хотя и не утратившими своей метафоричности в поэтическом языке, может быть, в силу сосуществования с сочетаниями *цвет жизни вянет* и т. п.⁴⁷

Сочетания *в цвете лет, дней, в цвете* (*не в первом цвете*) *молодости*, выступающие как замкнутые единицы, представляли собой уже общекнижные соединения слов со значением «в расцвете лет» и т. п. Сочетания эти разнообразились за счет второй части: *в цвете лет, юных лет, лучших лет; в цвете дней, юных, нежных дней*.

С надеждами *во цвете юных лет*,
Мой милый друг, мы входим в новый свет
Кн. А. М. Горчакову, 1817⁴⁸.

В качестве общекнижных сочетания *во цвете лет, дней* (*чьих*) сохраняются у Пушкина на всем протяжении его творчества.

⁴⁶ Ср. у Мильвуа в стихотворении «Le poète mourant»: *La fleur de ma vie est fanée* (см.: С. Савченко. Указ. соч., стр. 77).

⁴⁷ См. стр. 152, сн. 9.

⁴⁸ Словарь АР при слове *цвет* отмечает: 3) «Относительно к летам человека означает время, в которое он бывает в настоящей силе и крепости. *Цвет юности*. Сын его скончался *в самом цвете своего возраста*». Слово *расцвет* (*разцвет*) ни этим словарем, ни «Словарем языка Пушкина» не зафиксировано (есть *цветение* и *расцветание*) (ч. VI, стр. 1211—1212); Словарь 1847 г. дает *р а з ц в е т*. «Состояние разцветающего или разцветшаго» (т. IV, стр. 36).

10. Пушкин не проходит при обозначении жизни или ее отдельных периодов и мимо сочетаний с опорными словами, обозначающими временные отрезки, наименования времен года или частей дня, уходящих также в западную поэтическую традицию. Эти слова образовывали следующие синонимические ряды: *весна, утро, заря, рассвет, восход чьих лет, дней, жизни* — символы и опорные слова сочетаний, обозначающих юность; *лето, полдень (жизни)* — зрелость; *закат, осень (лет, дней чьих, жизни)* — старость⁴⁹.

Активность этих сочетаний у Пушкина ранних лет вполне совпадает с активностью обращения к ним его современников. Из слов первого синонимического ряда наибольшей употребительностью отличается слово *весна*, меньшей — *заря, утро*. В тексте эти слова-образы выступают в определенном лексическом окружении: 1) *весна, лето* как символ молодости и зрелости (Прошла *весна*, прошло и *лето*, Огонь поэта охладел. — «Тень Фон-Визина»); 2) то же в сочетании с притяжательными местоимениями — случаи, наиболее распространенные (*весна чья* и т. п.) — или в сочетании с эпитетами: *весна прекрасная, золотая, блестящая; заря осенняя и весны (чьей); заря вечерняя и утренняя*; 3) в сочетании со словами *день, лето, год (чей)*.

Употребление этой фразеологии и символов падает преимущественно на стихотворные произведения до 1826 г. Встречаются они как поэтизмы и в «Евгении Онегине». Ср. следующие тексты: Ужель и впрямь, и в самом деле. Без элегических затей, *Весна моих промчалась дней* (Что я шутя твердил доселе)?... Так, *полдень мой настал* (VI 44, 45); Смирились вы, *моей весны* Высокопарные мечтанья (Пут.); Обоих ожидала злоба Слепой Фортуны и людей *На самом утре наших дней* (I 45); Тогда роман на старый лад Займет *веселый мой закат* (III 13). Лишь слово *закат*⁵⁰ в данном применении встречается в поздних стихотворениях («К вельможе», 1830; Элегия «Безумных лет угасшее веселье», 1830).

Вовлечение этих метафор в текст элегии Ленского (Куда, куда вы удалились, *Весны моей золотые дни?*, EO VI 21⁵¹; Он мне единой посвятил *Рассвет печальный жизни бурной!* EO VI 22) рассчитано не столько на прикрепленность к элегическим текстам самих этих слов (*весна, рассвет*), сколько на типичность окружаю-

⁴⁹ См. стр. 152, сн. 8.

Слово *закат* в сочетании *клониться к закату* в значении «стареть».

⁵¹ Ср. у Милонова в переводе стихотворения Жильбера «Le poète malheureux»: *О дней моих весна! куда сокрылась ты?* («Бедный поэт»), ср. также у Мильвуа: *De mon, orangeuse journée Le soir toucha presque au matin (Le poète mourant)*; у него же: *Je meurs au printemps de mon âge («Priez pour moi»)* (см.: С. Савченко. Указ. соч., стр. 72, 77), ср. Voltaire, Épître XV: «Les plus beaux jours de mon printemps toutes les fleurs sont fanées». — В кн.: «Eugene Onegin. A Novel in verse by Aleksandr Puskin». Translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov, t. 2. New York, 1964 (комментарий к гл. VI).

щего их контекста, пронизанного элегическим настроением (*дни весны удалились, рассвет жизни печальный*).

Типичное обрамление эпитетами делает поэтизмом ранних лет и слово *возраст*: *Прелестный возраст миновался* (Посл. к Юдину, 1815); *Подруга возраста златого* (Там же); *Амур, свет возраста златого!* (Старик. Из Марота). Ср. без этих определений: *в возраст поздний и бесплодный* (ЕО VIII 29); *увиджу твой могучий поздний возраст* («Вновь я посетил тот уголок земли», 1835); *зрелый возраст* (РПС, «Опровержение на критики»). В последнем случае устойчивое общезыковое сочетание⁵².

11. Воспроизведением сложившихся образных схем являются сочетания с образом жизни-пути. Уже в этот период Пушкин предпочитает символ описательно-метафорическому сочетанию (*путь, стезя, дорога чья или какая, но не путь, стезя, дорога жизни*). Элегический период ранних лет определил лексическое обрамление символа: *путь, стезя жизни чаще всего мрачная, темная, печальная или во мраке, или над бездной; если путь и усыпан цветами, то в прошлом, как воспоминание*. Образ пути введен при обозначении «жизни» в состав глагольного типа перифразы или развернутого иносказания.

Из имеющихся слов-синонимов Пушкин предпочитает слово *путь* (при обозначении как жизни вообще, так и направления деятельности); слово *стезя* встречается лишь в ранних стихотворениях при обозначении «жизни», а *дорога* преимущественно при обозначении «деятельности». Обращение к слову *тропа* как специфическому экспрессивному синониму этих слов в составе перифрастических сочетаний относится к лицейскому периоду и, возможно, связано с влиянием Жуковского. Ср. у Пушкина: *Мне страшен свет, проходит век мой темный В безвестности, заглохшею тропой* (Сон, 1816) и у Жуковского: *С забвением всего — в долине жизни сей Спокойно шли они тропинкою своей* (Сельск. кладбище). Перечисляем все встретившиеся случаи этого типа:

Прости, печальный мир, где темная стезя
Над бездной для меня лежала

Элегия («Я видел смерть...»);

И мрачный путь мой озарится

Наслажденье;

⁵² Метафорическое употребление слов, называющих время дня и года, устойчиво закрепившееся в поэтическом языке при обозначении возрастных периодов, породило сопоставление времен года с возрастными делениями. Ср. у Ломоносова: *О весна, юность лета, прекрасная мати цветов* (Краткое руководство к риторике, § 78); Не только нежная весна, Но осень там — юность года (Ода ...августа 27 дня 1750 года); у Востокова: *Обрадой зрелость года* (К солнцу.— А. Г.) Еще собой; Пришла печальная старость года (Зима). Ср. у Пушкина: *Улыбкой ясной природа Сквозь сон встречает утро года* (ЕО VII 1); у Боратынского: *И вот сентябрь! и вечер года к нам Подходит* (Осень).

По жизненной стезе во мраке вождь унылый

Безверие;

Тебе рукой Фортуны своенравной
Указан путь и счастливый, и славный,—
Моя стезя печальна и темна;

Смотря на путь, оставленный навеки,—
На краткий путь, усыпанный цветами,
Которым я так весело протек

Князю А. М. Горчакову.

Ср. у поэтов — предшественников и современников Пушкина: Уже он кончил жизни путь (А. Одоевск., На смерть П. П. Ко[новницына]); Но жизни сей прошел дорожку, Когда явлюсь Его лицу? (Капн., Возношение души к богу); Что я хочу и должен я На всей дороге бытия Лишь вам одной повиноваться (Языков, Прпсяга); Жизни сей кратка стезя, А продлить ее нельзя (Хераск., Прошедшее); И на стезях колючих, тесных, Лишится его утех небесных (Капн., ода На счастье); И мой тернистый путь Усеян был цветами (В. Раевск., Мое прости друзьям); Зачем прекрасные цветы Над бездной путь терновый застлала? (В. Раевск., Посл. к К...ву)⁵³.

Не проходит Пушкин-лицеист и мимо уподобления жизни полю, пустыне⁵⁴. Сочетание *пустыня мира* не сопровождается

⁵³ Слово *путь* чрезвычайно широко употреблялось в составе перифраз с прилагательными-эпитетами. Круг последних, в XVIII в. сравнительно узкий, отражающий церковное традиционное представление жизни (*путь мрачный, трудный, скользкий, скорбный, долгий, короткий*, что, естественно, сохранилось и позднее), в конце XVIII, особенно в начале XIX в., резко расширяется за счет обогащения того же ряда слов с мрачной тональностью (*путь темный, безотрадный, грустный, скромный, путь страдания, терновый путь над бездной, усеянный терниями, колючий, путь сетей* и др.), но появляется и новый ряд определяющих слов, отражающий эпикурейское восприятие жизни, правда, еще очень однообразный (*путь светлый, изукрашенный цветами, застланный цветами, розами; путь, где растут розы*). Осложнение перифразы идет по пути внешнего соединения различных символов: *путь, дорога* — символы жизни, *розы* — символ счастья, красоты, удач, благополучий, *тернии* — символ страдания, бед, несчастий, соединение которых создает перифразу или перифрастическое высказывание. Например: Долгий *путь жизни ему, изукрашенный чести цветами!* (Мерзляков, Купальня Минервы); *Устланный розами пренебрегает путь* (В. Петров, На прибытие Орлова из архипелага в СПб., 1771).

⁵⁴ Длительная история слова *путь* как символа жизни отразилась на стертости его образной основы (путь как дорога, пространство для перемещения с места на место), это позволило поэтам в целях выразительности удваивать образ, насланавать одно на другое перифрастические обозначения жизни. Например, у Гнедича в стихотворении «Дума» (1832): От детства я рос одинок, сиротой; *В путь жизни пошел одинок; Прошел одинок*

у него экспрессивно оценивающими эпитетами, может быть, в силу экспрессивной наполненности самого слова-образа. Ср.: *И жизни сумрачное поле* Веселый блеск очаровал! (Элегия «Я думал, что любовь погасла навсегда») и: Что делать ей в *пустыне мира* (БФ); Недаром *темною стязей Я проходил пустыню мира* (Козлову, 1825); *Доселе в жизненной пустыне...* Мне навлекал одно горе (Увы! язык любви болтливый», 1828)⁵⁵.

Естественная соподчиненность реалий «поле» и «путь» как целого и части делала возможным объединение этих образов в составе перифрастического выражения, обозначающего процесс жизни (см. приведенный выше пример из стихотворения «Козлову»).

III

1. Пушкин поздних лет продолжает обращаться к указанным выше перифрастическим моделям и символическим образам, но характер его обращения к этому, чаще всего очень традиционному материалу, резко отличается от поэтической практики ранних лет. «Пушкин никогда не стремился к безусловному ниспровержению традиций, — пишет Л. Гинзбург. — Напротив того, в своем лирическом обиходе Пушкин до конца сохранил традиционные образы, вековым употреблением освященные поэтические формулы, безошибочно вызывающие у читателя определенную эмоциональную реакцию и определенный комплекс представлений»⁵⁶. Но сохраняя традиционные образы и сочетания на их основе, Пушкин все же стремился к ниспровержению традиций, что отражалось на месте этих языковых единиц как изобразительных и выразительных средств в составе целого.

Конкретная реализация рассматриваемых перифрастических моделей позволяет судить об отношении Пушкина к ценностям, привнесенным в поэзию его времени из времен более или менее отдаленных. Острое чувство типичности определенных лексических форм моделей для разных эпох, контекстов, литературных школ и

его — тощее поле, На коем, как в знойной Ливийской юдоле, Не встретились взору ни тень, ни цветок; Мой путь одиноко я кончаю, где путь жизни имеет в качестве приложения тощее поле (ср. перифразу к «жизнь» — *поле, долина жизни, житейская*), или у Кюхельбекера в стихотворении «Песнь тления» (1820): *Ах! дорогой бесконечной Для души, еще молодой, Для мечты моей бесконечной дорогой. Объединение перифрастических и описательно-метафорических обозначений жизни в случае, если они основаны на образах пространства, создает сложные перифрастические сцепления, приводит к образному наращиванию перифраз, как, например, у Веневитинова: В глухую степь земной дороги (Три розы).*

⁵⁵ В черновых вариантах было *В бесплодной жизненной пустыне*; определение *бесплодный* дублирует то, что есть в самом слове *пустыня* и поэтому устраняется поэтом.

⁵⁶ Л. Гинзбург. Указ. соч., стр. 226.

жанров дает в руки поэта разнообразный по своей стилистической и экспрессивной выразительности материал. Этот материал не может оцениваться вне контекста (если не ставить задачей дать номенклатурный перечень); у позднего Пушкина он неотделим от ткани стихотворения. Одно и то же сочетание, один и тот же образ выступают у него лаконическим сигналом, отсылающим к определенной эпохе, тексту, автору (предшественнику или современнику); образная основа сочетаний, в силу традиционности применения, может быть приглушена из-за установки на эмоциональное воздействие сочетания⁵⁷, образная основа может быть, наоборот, подчеркнута, поддержана в своей «вещности»: в зависимости от характера этой поддержки сочетанию возвращается первобытность его образного восприятия или происходит ломка привычных представлений, связанных традиционно с его образной основой. В зависимости от места сочетаний в тексте, от лексического выражения сочетаний (следует иметь в виду острое ощущение стилистической дифференциации слов, ранее воспринимавшихся как стилистически равноправные), перифразы-штампы превращаются часто у Пушкина в единицы характерологические.

Сочетания, привлекающиеся Пушкиным в поздний период, различны по степени своей традиционности. Прежде чем перейти к рассмотрению конкретных применений этих сочетаний — описательно-метафорического и перифразического типа, следует сказать о той тенденции, которая определяет теперь отношение Пушкина к этому рода фразеологии. Он предпочитает такие обозначения жизни и смерти, которые связаны с наиболее длительной традицией. Он избирает для них наиболее распространенную, привычную, наиболее лексически прямую форму выражения (например, *путь жизни, море жизненное*, а не *дорога бытия, море суеты, мирское, бытия*), типичную для конца XVIII — начала XIX в. Закрепленность определенного лексического выражения за перифразой в отдельных случаях позволяет привлекать ее как цитату из всем известного текста. Пушкин предпочитает в некоторых случаях символ перифразе или описательно-метафорическому сочетанию, в силу стремления к предельной насыщенности слова, обычно в подобных случаях эквивалентного целому сочетанию. Поставленный в новое окружение, символ несет в себе рядом с «оживленным» образом и свое старое применение, определяя двусмысленность семантического наполнения слова.

⁵⁷ Об экспрессии, связанной с традиционными образами, Ю. Тынянов пишет: «Он (Блок.— А. Г.) предпочитает традиционные, даже стертые образы (ходячие истины), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности» (Ю. Н. Тынянов. Блок. «Арханглы и новаторы». Л., 1929, стр. 517).

2. Сопоставим обращение к модели «путь жизни» при обозначении жизни в зрелом периоде творчества с ее применением в раннем периоде.

Употребление этого сочетания Пушкиным зрелых лет отмечено острым ощущением того стилистического и экспрессивного наложения, которое неотделимо от различных лексических выражений этой модели. В «Евгении Онегине» сочетание *свершить смиренный жизни путь* влечет за собой сумму семантических ассоциаций:

Как изменилася Татьяна!

И он ей сердце волновал!

Об нем она во мраке ночи

Пока Морфей не прилетит,

Бывало, девственно грустит,

К луне подьземлет томны очи,

Мечтая с ним когда-нибудь

*Свершить смиренный жизни путь!*⁵⁸

Евгений Онегин, VIII 28

Эти семантические ассоциации, связанные с фразеологией строфы, воссоздающей в типичных для начала XIX в. формах (*пока Морфей не прилетит*⁵⁹; *свершить смиренный жизни путь*; *во мраке ночи*⁶⁰, *подьземлет томны очи*; *он ей сердце волновал*) сентиментально-элегическую фразеологию, подбор самих деталей и ситуаций (*девственно грустит*, *к луне подьземлет томны очи*, *мечтая*), языковые и внеязыковые (детали) черты, рисующие прежнюю *Таню*, противопоставленные по контрасту новой Татьяне, облик которой дан в языке (лексике) предшествующей строфы, где *Татьяна: твердо в роль свою вошла; угнетительного сана Приемы скоро приняла; законодательнице зал*⁶¹ — это ее языковая сфера в настоящем; последующие строки — языковая сфера

⁵⁸ В Беловой рукописи было *Свершить веселый жизни путь!* (т. VI, стр. 625). Устранение прилагательного *веселый* и замена его на *смиренный* определяется задачами формирования образа воспитанной в патриархальном духе героини. Само сочетание *свершить путь жизни* — наиболее типичный общекнижный вариант модели. Характеризующую функцию несет не само сочетание, а эпитет *смиренный* в его составе.

⁵⁹ Сочетания, группирующиеся около имени Морфея, типичны для поэзии 10-х годов XIX в., в частности для ранней лирики Пушкина. Ср.: Ты к ней *зовешь Морфея?* (К сестре, 1814); *Морфея в ожиданьи* В постели я лежу (Посл. к Галичу, 1815); *В объятиях Морфея* Беспечный дух лелея (К Дельвигу, 1815); Я сон пою, бесценный дар Морфея (Сон, 1816). Ср. обозначение наступления сна как прилета Морфея: *Покамест сон прелестный Под сенью тихих крыл ...Меня не усыпил* (Посл. к Галичу, 1815).

⁶⁰ Сочетание *во мраке ночи* — устойчивое соединение слов (см. раздел III).

⁶¹ Ср. «Dictionnaire de l'Académie Française»: *rôle*... Il se prend aussi pour le personnage représenté par l'Acteur (Il joue toujours les premiers rôles...). On dit figurément, qu'*Un homme joue bien son rôle*, pour dire,

Татьяны, этой «девочки нежной», — в прошлом. Иное стилистическое оправдание приобретает образ пути-жизни в «Полтаве», где серия сконцентрированных перифраз влечет за собой атмосферу церковной риторики в ее наиболее стандартном виде⁶²:

Несчастный думает: вот он!
Вот на пути моем кровавом
Мой вождь под знаменем креста,
Грехов могущий разрешитель,
Духовной скорби врач, служитель
За нас распятого Христа,
Его святую кровь и тло
Принесший мне, да укреплюсь,
Да приступлю ко смерти смело
И жизни вечной приобщусь!

Полтава, II.

Символ жизни, представленный словом *путь* (*чей*), или сочетание *путь жизни* в силу нейтральной клипшности своего лексического состава легко включались в стилистически приподнятый контекст и звучали с ним в унисон. Если же отпадала подобная поддержка контекстом, то, чтобы сочетание было стилистически высоким, модель должна была реализоваться в другой лексике. Естественным представляется поэтому обращение к слову *стезя*, несущему в произведениях позднего Пушкина уже церковно-клипшную окраску. В «Подражаниях Корану» (I):

Мужайся ж, презирай обман,
Стезю правды бодро следуй,
Люби сирот, и мой Коран
Дрожащей гвари проповедуй.

Впрочем, сочетание *следуй стезю правды* — обозначение деятельности, линии поведения — представляет собой цитату, связывающую текст с аналогичными выражениями в церковно-риторической литературе прошлого. То же слово *стезя* в составе типичного перифрастического выражения *Недаром темною стезей Я проходил пустыню мира* в стихотворении «Козлову» звучит как воспроизведение поэтических норм 10—20-х годов, допускающих

qu'il s'acquitte, bien de son emploi (т. II, стр. 426); *manière*. Façon, sorte, usage:... se dit aussi de ce qui a l'apparence de la chose qu'on spécifie. (Il vint une manière de demoiselle. Il fut abordé par une manière de valet de chambre (там же, стр. 57); *legislateur*, — *trice*. Celui, celle qui établit des Loix pour un peuple (Там же, стр. 15): Ср. в «Евгении Онегине»: «Театра злой законодатель» (I 17).

⁶² Работая над этим текстом, Пушкин выбирает наиболее устойчивые и распространенные сочетания. Ср. в черновых вариантах: [Узлов] *духовных разрешитель* — устраняется (ср. *разрешить грехи* — освободить от грехов); *Узы духовные* — перифраза к слову *грехи* (т. II, вар., стр. 237).

включение в состав данной перифразы как слова *путь*, так и слова *стезя* с их инвелированной стилистической окраской (слово *стезя* могло быть синонимом слов *путь* и *тропа*). Но обращение к штампу здесь мотивировано всем содержанием текста: параллелизм буквального явления (слепота Козлова) и метафорического «пробывания во тьме» автора делает содержание прямого и переносного значений сочетания остро ощутимым.

Певец! когда перед тобой
Во мгле сокрылся мир земной,
Мгновенно твой проснулся Гений,

.
А я, коль стих единый мой
Тебе мгновенье дал отрады,
Я не хочу другой награды —
Недаром *темною стезей*
Я проходил пустыню мира.

Оживление образной основы модели «путь жизни» связывалось у Пушкина, как и у других поэтов-современников, с иным лексическим наименованием опорного образа — словом *дорога*. Ср., например: *В дороге жизни* на мгновенье, Земляк, я встретился с тобой (Кюхельб., К барону Розену); И за фортуной быстроногой *Мирскою пыльною дорогой*, Не побежал, хоть все бегут (Языков, Посвящение А. А. Воейковой «Песни короля Регнера», 1823); у него же: Известен мне любимец неги, С кем *на дороге бытия* Ты делишь тайные ночлеги (Он же, «Элегия», «Прощай, красавица моя», 1824)⁶³.

⁶³ Ср. также у Пушкина в первоначальных черновых строфах «Путешествия Онегина»: Блажен, кто признал голос строгой Необходимости земной Кто *в жизни шел большой дорогой Большой дорогой столбовой* (стр. 473) — перифрастическое выражение, семантически близкое старым сочетаниям типа *идти по пути, усыпанному розами*, означающим легкую, благополучную жизнь (*сейчас — зеленая улица (кожу) в жизни*).

Тот же символ жизни-пути положен в основу стихотворения Боратынского «Дорога жизни» (1826), отличающегося своеобразным расположением поэтических перифраз и описательно-метафорических сочетаний. Наличие постоянных уточнений в виде определяющих членов сочетаний делает второй — переносный план стихотворения очень рельефным, отодвигая номинативные, основные значения опорных слов сочетаний. Стихотворение благодаря этому приобретает отвлеченно-умозрительный характер: бытовые детали его образуют второй план:

*В дорогу жизни снаряжая
Своих сынов, безумцев нас,
Снов золотых судьба благая
Дает известный нам запас:
Нас быстро годы почтовые
С корчмы доводят до корчмы,
И снами теми путевые
Прогоня жизни платим мы.*

Возрождение внутренней формы слова-символа могло идти у Пушкина путем столкновения в одном тексте абстрактного содержания, заключенного в слове *путь* (=жизнь), и яркий бытовой конкретности слова *дорога*, что находим в стихотворении «19 октября» (1825):

Нам *разный путь* судьбой назначен строгий;
Ступая в *жизнь*, мы *быстро разошлись*:
Но невзначай *проселочной дорогой*
Мы встретились и братски обнялись ⁶⁴.

Подобное столкновение символа и реалии, представленных словами-синонимами, способствовало овеществлению слова-символа (*путь*) и слов, с ним непосредственно связанных (*ступая в...*, *разошлись*), и символизации слова, употребленного в собственном значении (*дорога*), т. е. обогащению их дополнительными смыслами, создающими ту пространственную емкость, которая характерна для стихотворений Пушкина.

Образ почтовых станций как остановок на *дороге жизни*, превращающейся у поэтов в *мирскую пыльную дорогу*, уже влек за собой и детали, ранее несовместимые с обозначением жизни как *пути*, *стеги жизни*. Найденный образ поступил в общее распоряжение, уточнялся, детализировался, рождал новые формы символического представления жизни, ассоциативно связанные со старым образом жизни-пути. В 1823 г. появляется «Телега жизни» Пушкина ⁶⁵. В этом стихотворении нет описательно-метафорических сочетаний, несущих прямое указание на толкование опорного слова-образа. Но в нем много обшчераспространенных слов-символов, органически вживленных в текст, представляющий собой ряд сменяющих друг друга бытовых ситуаций, и воспринимающихся прежде всего своим прямым, а затем уже переносным, абстрактным планом. Слова *бремя* (ср. *бремя жизни*), *с утра* (ср. *утро чьих дней, жизни — молодость*), *в полдень* (ср. *полдень чьих лет, дней — зрелость*), *под вечер* (*вечер чьей жизни — старость*), *ночлег* (в одном семантическом ряду с сочетанием *путь жизни — ночлег* (*вечный*)), обычно — могила, смерть. кладбище) ⁶⁶ наряду со

Сочетания *дорога жизни, годы почтовые, путевые прогоны жизни, (мы) — сыны судьбы, сны золотые* (=наши мечты, стремления, желания) — все уточнены в своем применении, и эти уточнения мешают господству бытовых представлений, несмотря на наличие прозаизмов и бытовых деталей (*почтовые, корчма, путевые прогоны*).

⁶⁴ «Традиционные книжные образы переводятся на язык национально-бытового обихода: Ступая в жизнь, мы быстро разошлись, Но невзначай проселочной дорогой Мы встретились...» (см.: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 240).

⁶⁵ Блестящий анализ этого стихотворения см.: В. В. Виноградов. Язык Пушкина, стр. 436—441.

⁶⁶ Ср. у Пушкина: И мимо *вечного ночлега* Дорога сельская лежит («Стою печален на кладбище», 1834).

словами и сочетаниями слов — *телега на году легка, ямщик лихой не слезит с облучка, рады голову слюмать, нет уж той отваги, по-растряло, косогоры, овраги, полегче, дуралей* — сами приобретают бытовой характер. Пушкин сохраняет лишь единственное указание на второй план стихотворения (если не считать заглавия «Телега жизни» — образа непривычного и не традиционного), да и оно включено у него в приложение: «Ямщик лихой, седое время»⁶⁷, Везет, не слезит с облучка», т. е. отодвинуто вглубь, ступешвано, чтобы не нарушать цельности восприятия прямого плана картины в целом⁶⁸. Удельный вес образного (вещественного) и смыслового (символического) планов, которые несет описательно-метафорическое сочетание или перифрастическое выражение, может быть различен: крен в сторону предметности, заложенной в опорном слове, или в сторону семантики сочетания в целом определяется весом реальных представлений в массе стихотворения. В «Телеге жизни» вещьность, реальность вытеснил второй, символический, смысл стихотворения: он стоит за яркой бытовой картиной, поражающей неожиданностью новых символов. В стихотворении Боратынского «Дорога жизни» (1826) второй план выдвинут на первое место большим количеством определяющих при опорных словах сочетаний.

В стихотворении «В степи мирской, печальной и безбрежной» (1827) Пушкин, как и Боратынский, оперирует описательно-метафорическими сочетаниями, но своеобразно уравнивает план реального, вещного и символического наполнения этих образов:

*В степи мирской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробилась три ключа:
Ключ Юности, ключ быстрый и мятежный,
Кипит, бежит, сверкая и журча.
Кастальский ключ волною вдохновенья
В степи мирской изгнанников поит.
Последний ключ,— холодный ключ Забвенья,
Он слаще всех жар сердца утолит.*

⁶⁷ Ср. в стихотворении «К Пушкину» (1815): «Пускай старик крылатый Летит на почтовых: Нам дорог миг утраты В забавах лишь одних!». Образ ямщика-Времени встречается у Гете в стихотворении «An Schwager Kronos» (1774 г.), в переводе Н. Огарева — «Дяде Коносу».

⁶⁸ Ср. у Вяземского в стихотворении «Москва» (1821), где жизнь уподоблена одноколке (телеге): «Пусть прыткой жизни одноколка По свежим бархатным лугам Везет вас к пристани покойной! И на заре и в полдень знойной Пусть бережет вас добрый дух!» Строки эти — неорганическое соединение старых символов: *нить* (жизни: «Пусть жребий с счастьем заодно Прядет в нем ваши дни из шелка), *луга* (ср. *поле жизни*) и *пристань* (=могила, смерть).

Здесь *степь мирская* (= жизнь)⁶⁹, *ключ юности* (= юность, молодость)⁷⁰, *ключ Кастаньский*, *волна вдохновенья*, *ключ Забвенья* (= Лета), *жар сердца* — типичные поэтические сочетания. Они определяют символику всего стихотворения. Но «вещность» опорного слова сочетаний: в *степи* (мирской) *безбрежной*; *пробились три ключа*; *ключ* (юности) — *быстрый*, *кипит*, *бежит*, *сверкая и журча*; *ключ* (Кастаньский) *волной поит* и т. д. поддержана всеми остальными словами текста. Определяющие члены перифраз также находят подкрепление своим основным значениями: (степь) *мирская* — *печальная*, (ключ) *юности* — *мятежный*. Обособленные приложения первого и третьего стиха включают прямые определения к двум членам сочетаний, но определения ко второму, уточняющему содержание сочетания члену семантически могут быть связаны как метафоры и с первым членом сочетаний: *степь* — *печальная* и *ключ* — *мятежный*.

Завершающие четыре стиха представляют собой перифразы-высказывания, построенные на типичных формулах *пить воды Леты*, *воды вдохновения*. Слово *холодный* (ключ *Забвенья*) направляет понимание третьего ключа как источника смерти. *Река забвенья* — *Лета* в новом перифрастическом выражении как бы выходит из привычных наименований реки смерти: *ключ*, *который* утоляет сладко, — новый и одновременно старый образ⁷¹.

⁶⁹ Слово *степь* употребляется Пушкиным и в значении «пустыня» (см. «Словарь языка Пушкина»). Употребление опорного слова *степь* в сочетании, обозначающем «жизнь», было нередким в поэзии этого и предшествующего времени: Я выбрал лучшую дорогу *На скучной степи бытия* (Языков, Слава богу); *прошедши дикую степь сея жизни* (Победоносцев, Размышл. при гробе, 1796); Я не хочу в *степи земной* скитаться (Хомяков, Просьба); *Пустынной степью бытия* Тогда нам кажется земное (Ш-гь, Часы любви.— «Сев. Сияние», 1831) и с перифразой второго члена сочетания: *В глухую степь земной дороги...* Три розы бросили нам боги (Веневит., Три розы, 1826).

⁷⁰ При обозначении процесса жизни в ее течении поэты начала XIX в. обращались к образам потока (*ток*, *поток*, *струя*, *река жизни*, *жизненная*, *чьих дней* и т. п.) или ключа, источника. Прекращение жизни изображалось как их иссякание, высыхание, например: И что! при мне *твоей пресека* жизни *ток* (Костров, Эльвирь); *Да жизни их прозрачный ток* Не остановит смерть дыханьем ледовитым (Г. П. Камнев, На новый 1802 год); И *жизни иссушают ключ* (Шихматов, Петр Великий, — «Сын Отечества», 1825, № 16). Обращение поэтов начала XIX в. к образу ключа связывалось с общей тенденцией к синонимическим подновлениям опорного слова устойчивого трафарета с целью возрождения образа. Слово *ключ* в подобном применении встретилось у Кюхельбекера (*Иссякнет нашей жизни ключ*, — «К Пушкину»), у В. Раевского (*Прости, ключ жизни, ключ святой*, — «Дума», 1840).

⁷¹ Ср.: Я *воды Леты пью*, Мне доктором запрещена унылость (ДК); Что тени легкою толпой *От берегов холодной Леты* Слетаются на брег земной («Люблю ваш сумрак неизвестный»). Прилагательное *хладный* — *холодный* — один из постоянных поэтических эпитетов смерти. Ср.: Но князя крепко *хладный сон* (РЛ VI), где *хладный сон* — перифраза слова *смерть*, а само *хладный* в данном сочетании — речевой синоним слова *смертный*.

3. С опытом подобного же «оживления» опорного слова трафаретного сочетания — *поток (чьих) дней* — сталкиваемся в незавершенном стихотворении 1834 г.:

Я возмужал [среди] *печальных бурь*,
И *дней моих поток*, так долго мутный,
[Теперь утих] [дремотою минутной]
И отразил небесную лазурь⁷².
[Надолго ли?... а кажется прошли
дни мрачных бурь, дни горьких искушений].

На поддержку классического образа потока направлено все лексическое окружение сочетания. Пушкин берет здесь его в наиболее привычном лексическом выражении, отвергая слово *ручей* (в черновых вариантах, стр. 940, есть строки: *Но дней моих взволнованный ручей Дремал порой*), вводит прочно вошедшее в литературную речь слово *буря* — символ бед житейских⁷³. Останавливаясь на наиболее трафаретной форме обозначения жизни, Пушкин достигает, не разрушая установившейся символики, предельного оживления слова *поток*. Но яркий символ превращает сопровождение этого сочетания — слова *мутный*, *утих*, *лазурь* — в носителей прямого и метафорического значений, адресуя их то к *поток*у в прямом значении, то к *поток*у как символу жизни. Отсюда идут новые пути метафорического применения конкретных слов, обозначающих признаки вещей как определителей явлений (*Поток чьих дней мутный — жизнь мутная*).

4. В отдельных случаях устойчивые сочетания перифрастического типа в определенной лексической форме превращаются у Пушкина в цитаты определенных текстов, особенно тогда, когда воссоздаются типичные для них условия употребления. Примером может быть обращение к сочетаниям с опорным словом *путь* (*сте-*

⁷² Ср. у него же: *Где льется дней моих невидимый поток На Лоне счастья и забвенья* (Деревня), где установка на «овеществление» опорного слова сочетания *дней (моих) поток* отсутствует. Подобного рода сочетания обогащали выразительные возможности языка: слово-образ определяло выбор логически с ним связанного глагола (*течет* и т. п. *поток, ток дней (чьих)*), получающего при известных условиях возможность функционировать как независимая лексическая единица с закрепившимся в речи метафорическим значением (ср. *дни, годы текут*). Глагол *льется* в сочетании с *поток дней* ощущается как обновление метафоры, стершейся в более привычном слове *течет*. Пушкин прибегает к этому глаголу и вне связи с словами *ток, поток (дней чьих)*: Как сладко *жизнь моя лилась и утекала* (Андрей Шенье, 1825). Ср. также *И многие годы над ним протекали* (Подражания Корану, IX). Ср. «Dictionnaire de L'Académie Française»: *couler — se dit aussi figurément Du temps qui passe. Les jours, les années, les siècles coulent insensiblement, coulent si vite. Le temps coule doucement* (т. I, стр. 289).

⁷³ Буря — неперенная составная часть классической картины, представляющей жизнь как плавание по бурному морю.

зя) спасения, стезя правды, тесный путь (тесные врата), связанным с церковно-риторической фразеологией и символической. Ср. в «Подражаниях Корану»: «Мужайся ж, презирай обман, Стезею правды бодро следуй», где замкнутая глагольная перифраза, не поддержанная в своей образности, включается в ряд назидательных рекомендаций, выраженных глаголами: *мужайся, презирай обман, люби сирот*. «Подражание» воспроизводит лаконизм древних текстов, например: Апте бо быша ходили стезями благыми, обрѣли быша путь правды (Панд. Ант. XI в. л. 91) ⁷⁴.

Образцом подобной фразеологии являются сочетания *путь спасения, путь тесный* или *широкий* ⁷⁵ или *врата спасения, тесные* или *широкие*, обозначающие жизнь праведника и грешника и связанную с ней надежду на загробную жизнь ⁷⁶.

Во всей полноте символических функций, подкрепленных воссозданными условиями употребления, эта фразеология привлечена в «Страннике», где Пушкин ставит не только стилизаторские задачи ⁷⁷:

«Иди ж,— он продолжал,— держись сего ты света;
Пусть будет он тебе [единственная] мета ⁷⁸,
Пока ты *тесных* врат [спасенья] не достиг ⁷⁹,
Ступай!» И я бежать пустился в тот же миг.

V

.....

Иные уж за мной гнались: но я тем боле
Спешил перебежать городовое поле,

⁷⁴ И. И. Срезневский. Материалы для Словаря древнерусского языка, т. III. СПб., 1903, стр. 584.

⁷⁵ С рассматриваемой символической жизни-пути не связано лексически тождественное сочетание, употребленное Пушкиным в «Монахе» (1813): «Держись, держись всегда прямой дороги, Ведь в мрачный Ад дорога широка». По-видимому, здесь перевод французского выражения: *Le chemin de l'enfer, de perdition est bien large* («Dictionnaire de l'Académie Française», т. I, стр. 202). Впрочем, Б. В. Томашевский указывает на знакомство Пушкина с Четьи-минеями, откуда заимствован сюжет «Монаха» (Б. Томашевский. Пушкин, I, М.—Л., 1956, стр. 41).

⁷⁶ А. Н. Робинсон в статье «Социология и фразеология символа «тесный путь» у Аввакума» пишет: «Приведенные церковно-книжные образцы предлагали, таким образом, целый набор контрастно противопоставляемых, но стилистически однообразных фразеологических вариантов указанной символики: путь — «тесный», «прикорбный» или, напротив, «широкий», «просторный», врата (реже — дверь) — «тесные» «узкие» или «широкие» «просторные» («Проблемы современной филологии». Сб. статей к семидесятилетию акад. В. В. Виноградова. М., 1965, стр. 440).

⁷⁷ См.: Д. Д. Благой. Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой.— В сб.: «Пушкин. Исследования и материалы», IV. М.—Л. 1962.

⁷⁸ В вар.: *По узкому пути*.

⁷⁹ В вар.: *Пока спасения в[орот] [?]/ спасения дверей ты не достиг*.

Дабы скорей узреть — оставя те места,
Спасенья верный⁸⁰ путь⁸¹ и тесные врата⁸².

Ср.: *«Вѣнидѣте узѣкъми врата: яко пространа врата и широко путь въводи я въ пагубу и мѣнози суть въходящей ими коль узѣка врата и тѣснѣ путь въводи я въ животь и мало их есть»* (Остромирово евангелие)⁸³. Ср. также соответствующий текст русского перевода, изданного в 1819 г.: «Когда так, сказал *Благовеститель*, то устреми единственно глаза твои на свет сей, поди прямо к оному, и уже скоро по сем увидишь *тесные врата*»⁸⁴.

Аллегория Беньяна укладывается Пушкиным в рамки бытового повествования о смятенной человеческой душе.

Типичные формулы старой книжности, искусно влитенны в текст, остаются акцентами, определяющими характер воспроизводимого текста. С рассматриваемым образным воплощением жизни как *странствования по пустыне, полю, долине жизни* связано начало стихотворения:

Однажды *странствуя среди долины дикой*⁸⁵,
Незапно был объят я скорбию великой,

где устранен уточняющий содержание перифразы (жить-странствовать по долине жизни) второй член сочетания, что, как уже отмечалось выше, было характерно для Пушкина поздних лет, предпочтительного символ описательно-метафорическому сочетанию. Это определяется стремлением к совмещению аллегоричности с бытовым повествованием, освобожденным, по крайней мере в на-

⁸⁰ Вар.: *узкий*.

⁸¹ Ср. у Лермонтова в стихотворении «Молитва»: От страшной жажды песнопенья Пускай, творец, освобожусь, Тогда *на тесный путь спасенья* К тебе я снова обращусь.

⁸² См.: И. И. Соловьев. Отражение языка и образов Св. Писания и книг богослужебных в стихотворениях Ломоносова.— Изв. ОРЯС, СПб., 1913, т. XVIII, кн. 2, стр. 246; Д. Д. Благой пишет: «Последние две строки в повести Беньяна в данном месте отсутствуют, хотя евангельское выражение «тесные врата» неоднократно встречается у Беньяна и ранее, и в дальнейшем» (Д. Д. Благой. Указ. соч., стр. 56).

⁸³ Остромирово евангелие 1056—57 года с приложением греческого текста евангелий с грамматическими объяснениями, изд. А. Востоковым. СПб., Тип. акад. наук, 1843.

⁸⁴ См.: Д. Д. Благой. Указ. соч., Приложения, стр. 74.

⁸⁵ Этому тексту соответствуют и в оригинале и в русском переводе 1819 г. строки: «As i walked through the wilderness of this world» и: «Шествуя пустынею мира сего, дошел я до некоторого места, где находилась пещера, в которой лег я для отдохновения», где *пустыня мира сего* — не перифраза к «жизни», а «пустынное место». Пушкин, переводя словами *странствуя среди долины дикой*, буквально воспроизводит содержание оригинала, но усиливает возможности символического осмысления этих строк, устраняя конкретные детали (*пещера, где лег*).

чале стихотворной повести, от ярких характеризующих перифраз⁸⁶.

Обозначение жизни как странствования на земле, в мире, определило и наименование человека *странником*⁸⁷, введенное Пушкиным в заглавие стихотворения⁸⁸.

Следует отметить высокую насыщенность «Странника» церковнославянизмами и архаизмами, которые равны указанной фразеологии по своему стилистическому тону: *Объял скорбию великой, тяжким бременем подавлен и согбен, в воплях изливал, метаясь, сетуя, обрести убежище, ведайте, бремя тягчит, очей не смыкал, духовный труженик влача свою веригу, спросил, поднял взор, познай, суд загробный, даль указуя перстом, оком стал глядеть болезненно-отверстым, некий свет, сего ты свега, дабы скорей узреть, не внемля*. Архаический тон, создаваемый этими словами, поддерживается и большим количеством страдательных причастий, замыкающих стих, и, следовательно, очень выразительных: *подавлен и согбен, уличен, обречен, обращен, тесним*. Архаизмы,

⁸⁶ Ср. употребление подобного сочетания у старших современников Пушкина: *Что жизни в дебри сей терновой Мы странствовать во мгле должны* (Капн., На счастье); *Один, без вождя и без света, Бродил я в темной жизни сей* (Ф. Глинка, Молитва души); *В сем мире, без тебя оставленный, забвенный, Я буду странствовать, как в чуждой стороне* (Жуковск., На смерть Андрея Тургенева), а также у Пушкина: *Он с лирой странствовал на свете* (ЕО II, 9); у В*: *Кончая странствие здесь на земле твое* (В*, Бессмертие души.— «Аглая», 1810, ч. XII, кн. 3).

⁸⁷ Ср. у современников Пушкина: *Где обретет приют отрадный Усталый странник жизни сей!* (Рыл., Тоска); *Ты прибавляешь дней теченье Минутных странников земных* (Милонов, Выздоровление); *Он был, как мы, лишь странник мира* (Батюшк., [На смерть И. П. Пнина]).

⁸⁸ Д. Д. Благой (указ. соч.) отмечает стремление Пушкина освободиться от религиозно-христианской орнаментики подлинника путем устранения обильных ссылок на тексты священного писания, и, в частности, слова «пилигрим» (Пушкин заменил его более нейтральным — «странник»), хотя оно было ему известно (у Пушкина в тексте «Евгения Онегина» (VII 20) есть слово *пильгримка*, а в письме П. А. Вяземскому (11 июня 1831 г.) *пильгрим*). Нам представляется, что отказ Пушкина от слова *пильгрим* в пользу слова *странник* объясняется не стремлением нивелировать «религиозно-христианскую орнаментку подлинника», а передать фразеологию оригинала и его символику своими отстоявшимися языковыми обозначениями, несущими ярко выраженную контекстную прикреплённость (человек — *странник, путник по путям, полю жизни*). Слово *пильгрим* к тому же в сознании читателя этого времени было более терминологично и носило ярко выраженный иноязычный характер, что не вязалось с характером пушкинского переложения. О том, что слово *пильгрим* ощущалось в это время как слово, приуроченное к определенному месту, эпохе, языку, говорит следующий текст в примечаниях Д. Хвостова к переводу «Поэтического искусства» Буало: «В первых изданиях было но *сонм молельщиков*. Сие не определенное речение замещено было словом *пильгримы*, после оное переменяет на *калиты*. См. древние стихотворения 1818 г.» (Д. Хвостов. Полное собр. стихотворений, ч. IV. СПб., 1821—1822, стр. 150, прим. к стихам 81 и 82 песни III).

выбираемые Пушкиным в данном случае, не несут высокой экспрессии. Переменяясь с нейтральной лексикой бытовых сцен, с несколько сниженными объектами сопоставления, ведущими в бытовой план, эти слова несут на себе стилизующие функции именно в данном окружении. Многие из них Пушкин употребляет и при других условиях.

5. Уже упоминалось выше, что многообразие форм группировки перифрастического материала, его непосредственное и более далекое лексическое окружение, стилистический тон этого окружения — все это определяет и многообразие впечатлений от фразеологии в составе целого текста. Особого стилистического эффекта достигает Пушкин, концентрируя в соответствии с традициями старой литературы в пределах небольшого отрезка перифрастические сочетания интересующего нас содержания (жизнь и смерть) в стихотворении «Родриг» (незаконченное), представляющем переложение отрывка из испанского романского цикла о Родриге в каком-либо его переводе⁸⁹:

*Скоро, скоро удостоен
Будешь царствия небес.
[Скоро странствию земному]
Твоему придет конец,
Уж готов<ит> ангел смерти
Для тебя святой венец...*

*Путник — ляжешь на ночлеге⁹⁰,
В [завань] <?> плаватель войдешь.
[Бедный] пахарь утомленный,
Отрешишь волов от плуга
На последней борозде⁹¹.*

⁸⁹ Н. Яковлев. Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина. «Пушкин в мировой литературе». Л., 1926, стр. 152—159.

⁹⁰ Бывшее в первоначальном наброске: *Старый путник бросишь посох* заменяется на более графическое выражение (т. III, вар., стр. 1050).

⁹¹ Уподобление жизни полю, а человека — пахарю, вспахивающему бразды, — образ древний, но редко встречающийся в поэзии при перифрастических обозначениях жизни. Ср. в «Материалах...» И. И. Срезневского, где при слове *бразда* приводятся примеры из произведений Кирилла Туровского «Ныня ратаи слова словесныя уньца къ духовному ярму приводяще и крестьяное рало въ мысленныхъ браздахъ погружающе» (22) (т. I, стр. 163—164).

Этот образ человека, производящего «духовный» посев, воспроизведен у Боратынского в стихотворении «Осень» (1837):

*И ты, когда вступаешь в осень дней,
Орадай жизненного поля,
И пред тобой во благостыне всей
Является земная доля;*

И заснешь ты вечным сном.

Близок я к [моей кончине] <?>

И страшуся и надеюсь,
Казни вечныя страшуся,
Милосердия надеюсь:
Успокой меня, творец.
Но твоя да будет воля.

Любопытным представляется лексический состав выделенных сочетаний: в них нет церковнославянизмов, может быть, лишь архаическая форма родительного падежа прилагательного *вечныя*, а также *надеюсь милосердия*⁹², их церковно-риторический характер в образных иносказаниях: *жизнь — земное странствие*, *смерть — конец этого странствия*. Странствие разворачивается Пушкиным по его двум возможным образным воплощениям: *плавание по морю житейскому* и *конец его пристань, берег* (введенное редакторами в текст слово *гавань*⁹³ нарушает стилистическое единообразие избираемой поэтом лексики. Ср. отвергнутое Пушкиным в «Страннике» слово *паллигрим*).

6. Специфический ряд сочетаний с ярко выраженными стилиобразующими функциями в «Страннике» и «Родриге» может быть расширен аналогичными по функции выражениями в стихотворении «Как с древа сорвался предатель ученик»⁹⁴.

Пушкин обращается к обозначению ада — *горганью зеенны гладной*, выражению, представляющемуся перефразированием частного наименования ада в поэзии XVIII в. *челюстями, зевом ада*. Он ставит перефразу в типичное для нее лексическое окружение — архаизмы и яркие церковнославянизмы: *древо, дьявол,*

Когда тебе житейские бразды,
Труд бытия вознаграждая,
Готовятся подать свои труды
И сплет жатва дорогая...

Ср. также: В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси, стр. 68.

⁹² Форма *надеяться чего* как синонимическая *надеяться на что* в этом стихотворении — случай единственный у Пушкина (см. «Словарь языка Пушкина», т. II, стр. 680: *надеять ся*). Имеющиеся черновые наброски заключают церковнославянизмы, устранные Пушкиным в последнем варианте: *ныне, приимешь... венец, у бразды*.

⁹³ Слово *гавань* встречается у Пушкина кроме приведенного случая еще три раза: в «Записках Моро де Бразе», в статье «О Мильтоне» (1836 г. — *гавань Равнодушия*) и в статье «Джон Теннер».

⁹⁴ Вольное переложение сонета Франческо Джипани (1760—1822, «Sonetto Sopra Guida», известно Пушкину во французском переводе.

дхнуть, плескать, приять, лик, лобзание. уста (Иуды)⁹⁵:

Как с древа сорвался предатель ученик,

Днявол прилетел, к лицу его приник,

Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной

И бросил труп живой в *горгань гесны гладной*.

В. В. Виноградов указывает на эту трансформацию старого образа как на один из многочисленных примеров обращения зрелого Пушкина к поэтическим образам XVIII в.⁹⁶

Действительно, обращение к образу ада, который «разверзает уста своя» и поглощает грешников⁹⁷, основанному в своих истоках на древнем воплощении ада в чудовищном звере — Левиафане, находило широкое применение в поэтических текстах XVIII в.⁹⁸

Так как в поэтической речевой практике слова *ад* и *смерть* часто вступали в синонимические отношения, то признаки ада-Левиафана переносились на Смерть (Рок): она также представлялась поглощающей своими челюстями смертных. Ср.: Он *челюсть* самого готов расторгнуть *ада*... Лишь только б отчество от пагубы спасти (В. Петров, Галактиону Ив. Сялову); Там *смерть* меж Готфскими полками Бежит ярься, из строя в строй, И *алчну челюсть отверзает*, И хладны руки простирает, Их гордый исторгая дух (Лом., Ода на прибытие Елис. Петр... 1742 года); Ревет *разинув там рок челюсти насыты* (В. Петров, На победу российск. флота, 1770).

Впрочем, персонификация смерти (или ада) в поэзии XVIII в. была явлением сравнительно редким. Чаще всего поэты прибегали к перифрастическим выражениям, например: Но если *челюсти разеерзет ад на нас* (Богд., На разрушение Лиссабона) (т. е. если наступит смерть, придет пора умирать); Увы! *все* в мире *поглощает Ненасытимый смерти зев* (Капн., Ода На смерть Державина); *Запри их в челюстях неизбежимой смерти* (В. Петров, Поэма на победу российского воинства) и описательно-метафорическим соче-

⁹⁵ *Уста* сохранились у Пушкина как нейтральные поэтизмы в другом применении; *лик* — слово торжественное и в данном тексте — архаичное.

⁹⁶ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 260.

⁹⁷ См. в статье И. И. Солосина: «Отражение языка и образов св. писания... в стихотворениях Ломоносова» пример Ис. 5, 14: «И расшири ад душу свою, и разверзе уста своя...» (стр. 245), приведенный в качестве параллели к тексту Ломоносова в «Оде на взятие Хотина» (1739): «Не ад ли тяжки узы рвет И челюсти разинуть хочет?»

⁹⁸ Д. С. Лихачев пишет: «Когда в Слове на пасху Кирилла Туровский говорит о *главе ада* и о *жале ада*, он подразумевает определенные средневековые представления об аде как о морском чудовище — звере Левиафане, — представления, нашедшие отчетливое отражение не только в литературе, но и в живописи» (Д. С. Лихачев. Средневековый символизм в стилистических системах древней Руси и пути его преодоления. «Академику Виктору Владимировичу Виноградову к его шестидесятилетию». М., 1956, стр. 168).

ганиям — *зев, челюсти смерти, зев могилы*, синонимизирующимся со словом *смерть*. Ср.: Умела бы узнать, что мой жестокий гнев Не радости врагу — готовит *смерти зев* (Озеров, Фингал, д. I, явл. 3); Те, кои ускользя от *зева смерти* бродят, Пристанища себе под небом не находят (В. Петров, П. А. Румянцову, 1774); Коль многих ты... *От смертных челюстей* спасла! (Костров, Ода на день рожд. е.и.в. Екат. II, 1781) У него же в поэме «Эльвирь» (1779) встречаются *уста несытого ада*: «И тех, которых смерть на жертву избирает, Свергает в черну хлябь, в ужасные места, Повергла — и сомкнул *несытый ад уста*».

Следует, впрочем, заметить, что подмена лексического состава устойчивой перифразы словами-синонимами никогда не является внешней заменой одного слова другим. Подстановка любого функционального синонима, если они не абсолютные тождества, всегда связана с вовлечением в поэтический текст той семантической, стилистической и экспрессивной атмосферы, которой окружено любое слово. Пушкин, обращаясь к характерной для церковной книжности перифразе, обновляет все три члена сочетания: *несыты челюсти, зев ада* у него превращаются в *горгань геенны гладной*. На фоне обычного в поэзии выражения, ставшего ярким стилистическим трафаретом поэзии XVIII в., пушкинское сочетание воспринимается как своеобразное оживление образной основы трафарета. Но Пушкин не изобретает форму выражения, он воспроизводит один из ее древних вариантов. И. И. Срезневский в «Материалах для Словаря древнерусского языка» под словом *гъргань* — *горгань* приводит следующий пример: *Отгъврзъ гъргань свои адъ*. Окт. XIII в. (т. I, стр. 617—618). Вводя определение *гладный*, воспринимающееся как яркая метафора, вместо более обычного определения *несытый, ненасытимый*⁹⁹, Пушкин достигает «одухотворения» гсеенны, что подкрепляется современным ему восприятием слова *горгань* (горло, зев). Первобытная образность сочетания вводом слов *горгань* и *гладный* резко усиливается.

В стихотворении «Осень» (1833) старая высокая перифраза влита в стилистически нейтральный контекст:

. На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.
Улыбка на устах увянувших видна;
Могильной пропасти она не слышит зева;
Играет на лице еще багровый цвет.
Она жива еще сегодня, завтра нет,

⁹⁹ Слово *несытый* в древнерусском языке означало «ненасытимый, жадный»: И. И. Срезневский приводит в ряду других и следующий пример, указывающий на этот признак как постоянный при определении ада: *Бъ бо несытъ имъниа яко адъ*.— Переведл. л. 1677 г. («Материалы для Словаря древнерусского языка», т. II, стр. 432).

в котором «Могильной пропасти она не слышит зева» означает «она не чувствует приближения смерти». Глагол *не слышит* направляет понимание слова *зев* как «зевание» (могильной пропасти — могилы — смерти), что выглядит своеобразной реализацией образа ада (смерти), разверзающего свои челюсти-уста.

Перифрастическое именование могилы (смерти) *пропастью могильной* было в практике поэтов этого времени. Ср., например, у Жуковского: Жизнь изгнанием казалась, — Келья бездной гробовой! (Монах, 1808); у Полежаева: Когда увижу берег твой? Или, как челн залетный, вскоре Сокроюсь в бездне гробовой? (Море, 1832); у Шаликова: Терпеть с надеждою, что там, за страшной бездной. В покойной пристани нас ангел счастья ждет (К К*И*М*Д*, 1816)¹⁰⁰.

7. По-видимому, в качестве стилистически окрашенных воспринимаются Пушкиным позднего периода ранее поэтически нейтральные сочетания типа *дверь, праг, врата могилы, гроба*, достаточно широко привлекающиеся им в лицейский период без особой мотивировки. Позже Пушкин вводит сочетание *двери гроба* в текст «Евгения Онегина» (И *отворились* наконец Перед супругом *двери гроба*. И новый он приял венец. Он умер в час перед обедом..., II 36) и «Полтавы» (О как слепа, безумна злоба!... Ему ль теперь у *двери гроба* Начать учение измен, I)¹⁰¹. Одно и то же сочетание в этих произведениях функционально различно: в «Евгении Онегине» — это риторическая церковного типа формула, подержанная аналогичной формулой «новый приял венец» и подчеркнутая в своей книжности проницеским заключением (*Смиренный грешник, Дмитрий Ларин, Господний раб и бригадир Под камнем сим вкушает мир*)¹⁰², в «Полтаве» — это риторика воспроизводимой эпохи, оправданная прямой речью персонажа.

Восприятие сочетания *дверь гробовая* как сочетания высокого не нарушается привлечением его в стихотворении «Перед гробницею святой» (1831), где слиты две стилевые струи: нейтрально-литературная (начало стихотворения) и замыкающие три стиха последней строфы) и стилистически высокая (остальные, центральные строфы). Торжественность центральных строф нарастает посте-

¹⁰⁰ Обозначение ада представлено также широким кругом сочетаний. «Petit Dictionnaire de Style» дает следующие перифрастические синонимы слова *enfer*: *nuit éternelle; séjours des damnés; l'âbime; le sombre empire; les sombres bords; les royaume des morts ou les ombres; l'empire de Pluton* и эпитеты более или менее устойчивые: *le plus profond, les démons, les feux, les supplices de l' ~; le peur de l' ~; les damnés ou les réprouvés (dans l' ~)* и др. (стр. 231). Почти все эти сочетания находят свое употребление у поэтов начала XIX в.

¹⁰¹ В вариантах: Я ль — страждущий у *гроба*.

¹⁰² Работа над текстом «Евгения Онегина» указывает на стремление усилить книжную торжественность выражения: в вариантах было: Но *перед мужем наконец / перед супругом; И новый он надел венец / приял венец; вкушает беспечальный мир / вкушает мир* (т. VI, стр. 297).

ленно, отражая преклонение и благоговение автора перед героем стихотворения (Кутузов). Пушкин прибегает здесь и к типичному приему высокой лирики XVIII в. — наслаиванию перифраз-эпитетов, воспроизводящих панегирическую фразеологию, связанную с квалификацией лица, деятеля, полководца:

Под ними спит сей властелин,
Сей идол северных дружин,
Масгитый страж страны державной,
Смиритель всех ее врагов.
Сей остальной из стаи славной
Екатерининских орлов.

и к вводу высокой и архаической лексики (*днесь, дланию, главой, восторг живет* в гробу, *глас выемли, восстань, о старец*), вплетенной в риторические восклицания. Среди этих различных элементов высокого свое определенное место занимает и перифраза *дверь гробовая*, которой в стилистически нейтральной концовке соответствует — *могила*. Ср. следующие стихи:

О, старец грозный! на мгновенье
Явись у двери гробовой

Но храм — в молчанье погружен,
И тих твоей могилы бранной
Невозмутимый вечный сон...¹⁰³

Сочетание *праг вечности* в пушкинском переводе первых 39 стихов поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод» («Сто лет минуло, как тевтон») воспроизводит текст оригинала:

Ток Немена гостеприимный,
Свидетель их вражды взаимной,
Стал прагом вечности для них¹⁰⁴.

Будучи введенным в состав сравнения, сочетание-перифраза, как вообще в подобных случаях, теряет свойства графаретного заместителя прямого наименования соответствующего слова или сочетания слов, распадается на две полнозначные лексические единицы с возрожденной номинацией (ток Немена — порог, через который шагали в вечность).

¹⁰³ *Невозмутимый, вечный сон могилы* — перифраза индивидуальная, обозначающая покой. Стремление к контрастному столкновению эмоций и стилистических пластов лексики и фразеологии сказывается и на замене в последних стихах словом *могила* ранее употребленного слова *гробница* (т. III, стр. 877).

¹⁰⁴ Ср.: «Tak Niemen dawniej stawny z gościności, Łączący bratnich narodów dierzawu, Już teraz dla nich był progiem wieczności, I nikt, bez traty życia lub swobody, Nie mógł przestąpić zaszczanej wody».

8. Поздний период отмечен не только стилистически мотивированным привлечением архаической фразеологии, но и вводом новых, ранее не встречающихся у Пушкина сочетаний, в какой-то мере с этой старой фразеологией семантически связанных. В стихотворениях после 1826 г. у Пушкина встречается *вход гробовой* (ср. *дверь гроба*), *черта могильная*, *край гроба*, *доска гробовая* — стилистически разноплановые сочетания, обозначающие как могилу, так и смерть. Если *вход гробовой* и *черта могильная* — поэтизмы пушкинской стихотворной речи («И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть. — Брожу ли я вдоль улиц шумных»¹⁰⁵; *И за могильною чертою* К ней не домчится гимн времен. — ЕО VI 37), то сочетания *на краю гроба*, *у края гроба* (в речи Гринева: . . . я, благодаря тебя, ранен и целый месяц был *на краю гроба*. — КД, гл. V; Открылась сильная горячка, и бедная больная две недели находилась *у края гроба*. — «Мятель») ¹⁰⁶ и *у гробовой доски* (Тут, верно, клятвы вы прочтете В любви *до гробовой доски*. — ЕО IV 29) носят книжный и разговорный характер. Выделяя курсивом последнее сочетание, Пушкин подчеркивает не только провинциальную наивность содержания альбомов, но и стандартную форму выражения этого содержания.

9. Традиционное уподобление жизни — морю также привлекается Пушкиным лишь в зрелом его творчестве, и также в его наиболее типичных классических формах¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Стихотворение, посвященное мыслям о непрерывной смене поколений, разрешено Пушкиным с минимальным вводом поэтизмов. Большая часть метафор, здесь встречающихся, носит общезысловый характер: *промчатся годы*, тебе *цвети*, хотелось *почивать*, *младая будет жизнь играть*, *природа Красною* вечною *сиять*. Стремясь к привлечению слов в их прямом номинативном значении, Пушкин устраняет пришедшее к нему метонимическое употребление слова *гроб* в значении «смерть», заменяя его словом *смерть*, хотя подобная метонимия тоже вошла прочно в общезысловое употребление (В вар.: *И где мне гроб пошлет судьбина*). Более или менее заметными поэтизмами являются две перифразы: *мы все сойдем под вечны своды* и: *И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть*. Первое сочетание очень традиционно, и его метафоричность слабо ощутима; второе, представляющее вариант более обычного *дверь гробовая*, — двупланово, так как могло восприниматься то как перифраза слова *могила*, то как прямое сочетание слов, обозначающих вход в гробницу (ср. в вар.: *И где вокруг моей могилы*, т. III, стр. 789).

¹⁰⁶ Ср. «Французско-русский фразеологический словарь»: *b o r d*. 1166. *être au* (или *sur le*) *bord de la fosse* (или *de tombe, du tombeau*) — быть на краю могилы, стоять одной ногой в могиле (стр. 150). У Пушкина здесь, по-видимому, галлицизм, свойственный разговорной речи дворян. Ср. у Жуковского: Я нечувствительно очутился на треножнике Пифии; старость еще не прохладила моей головы — *на краю гроба* предсказываю золотой век (Письмо из уззда к издателю, 1808); у Милонова: Лишь ты, спутница блага, Обрекшись *до могильна края* *Идти* со мною в жизни сей (К юности, 1819).

¹⁰⁷ Уподобление жизни со всеми ее тревожениями плаванию по бурному морю — очень старая традиция. В поэзии XVIII — начала XIX в. она ре-

Оно встретилось в стихотворении «Близ мест, где царствует Венеция златая» (перевод стихотворения Шенье «Près des bords, où Venise est reine de la mer») и в элегии «Безумных лет угасшее веселье» (1830). Характер обращения к образу жизни-моря в этих произведениях различен.

В стихотворении «Близ мест, где царствует Венеция златая», сочетание *море жизненное* выступает центром иносказания, образованного серией старых символов, сплетенных в привычный образ¹⁰⁸:

ализуется то в символических картинах: С душой, исполненной огнем, *Я волн и бурь не утратил, — И в легком челноке моем Отважно по морю пустился* (Козлов, К другу В. А. Жуковскому), то в сопоставлениях: *Жизнь! Ты море и волнение! Смерть! ты пристань и покой* (Карамз., Берег), то в перифрастических и описательно-метафорических сочетаниях и выражениях, вступающих в разной степени в семантическую зависимость с окружающим контекстом: *В быстрой пучине Волн жизни моей Помощник мне будь!* (Держ., Молитва, где *пучина волн* — перифраза «моря», а *пучина волн жизни* (чьей) — перифрастическое сочетание, обозначающее «жизнь»); Сильнее мысль его и сердце возмутилось, *Как море жигля очам его открылось* (Урусова, Полион). В качестве перифрастических заменителей слова *жизнь* выступали чаще всего сочетания: *море, пучина, океан жизни, жизненный, житейский, мирской, бытия, мира сего, тревоженный*. Сочетания могли осложняться вводом перифрастических заменителей как первого, так, реже, второго члена сочетания (например: *пучина бурных волн земных суесть, пучина воли жизни*). Поэты XVIII в. для обозначения жизни предпочитали развернутые символические картины, включающие ряд дополнительных образов-символов: *буря, волнение, гроза, челнок, ладья; берег, пристань*. В силу возможных метонимических сдвигов многие из них сами становились носителями значения целого комплекса. Так, *брег (берег, пристань)* часто привлекались как символы мирного существования или смерти в зависимости от отношения этих образов к образу моря житейского. Ср.: *И оком, полным слез, со брега жизни сей Тень милую для нас в мир лучший провождаю* (И. Дм., Стихи на кончину... гр. И. П. Салтыкова); *жизни сей мятежной Преплывши трудный, краткий путь, Достигнешь пристани надежной* (Капн., К несчастному). А. А. Веселовский, говоря об уподоблении в любовной лирике жизни — кораблекрушению на море, пишет: «...море — это жизнь, человек — челн, буйные ветры — напасты, волны — злости и т. д., а оборванное весло и якорь — надежда и вера». И далее: «Этот пессимистический взгляд проникает из религиозно-философской вирши в светскую, в частности в любовную виршу, которая пополняется абстракциями того же характера, развивающими представление несчастной фортуны». «Воплощенные абстракции, возникшие на почве микросозерцания, в основе которого лежит сознание ничтожества человека в сравнении с бурным морем жизни, стали впоследствии поэтическими формулами и попадают во всей искусственной поэзии XVIII в.» (А. А. Веселовский. Любовная лирика XVIII века. СПб., 1909, стр. 84, 90).

¹⁰⁸ Обращение к образу жизни-моря у Шенье представлено вторичным символом: *ma voile (мой парус): Et les vers inconnus que j'aime à méditer Abouissent pour moi la route de la vie Où de tant d'Aquilons ma voile est poursuivie (Vers inédits d'Andrée Chenier).* — В кн.: «Пушкин и его современники. Мат-лы и исследов.», вып. IX—X. СПб., 1910. стр. 192). *Жизнь* названа сочетанием *путь жизни*.

*На море жизненном, где бури так жестоко
Преследуют во мгле мой парус одинокой,
Как он, без отрыва утешно я пою
И тайные стихи обдумывать люблю.*

Развернутый традиционный образ торжествен. Ввод его оправдывается первой частью стихотворения, определяющей развитие образного параллелизма, следовательно, мотивирован внутренней аналогией между плаванием поющего гребца по взморью и судьбой поэта в житейском море. Устойчивая формула органически включена в текст, что отличает употребление этого образно-символического комплекса от употребления его в поэтической практике XVIII в.¹⁰⁹ Традиция связывала с этим комплексом высокое содержание, что учитывает Пушкин, помещая поэтическую формулу на стыке двух разделов стихотворения. Высокая экспрессия, заключенная в данной серии образов, позволяла ему обойтись без ввода высокой лексики; отсутствие этой последней, может быть, даже подчеркивало традиционную торжественность образного трафарета. Все правки Пушкина при работе над этим произведением идут по пути максимального устранения всего (в лексике, в образах), что могло бы стать в один ряд с экспрессией перифразы¹¹⁰, которая в нейтральном лексическом окружении представляется гребнем экспрессивной волны стихотворения.

В элегии «Безумных лет угасшее веселье» сталкиваются два символа жизни — *путь* (*Мой путь* уныл) и (волнуемое) *море* (*Судит мне труд и горе Грядущего волнуемое море*). Они замыкают

¹⁰⁹ В стихотворении «Я пережил свои желанья» (1821) Пушкин сталкивает символ с номинативным значением этого же слова путем параллельной структуры строф: иносказание второй строфы, данное в трафаретных и абстрактных единицах, экспрессивно усилено сравнением третьей строфы, где те же образы и явления *буря судьбы* — *буря, венок — лист*, одиночество и ожидание конца воспроизведены в их яркой конкретности. Ср.:

*Под бурями судьбы жестокой
Увял цветущий мой венок —
Живу печальный, одинокой,
И жду: придет ли мой венец?*

.....
.....

*Так, поздним хладом пораженный,
Как бури слышен зимний свист,
Один — на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист!...*

¹¹⁰ Ср. работу Пушкина над текстом стихотворения: В местах / В волнах / В местах / В краю, где царствует > *Близ мест, где царствует*; При блеске Веспера > *При свете Веспера*; скользят по лону вод > *по взморью плывет*; и бога полн > и тихой *Музы полн* (первый вариант экспрессивно выше, чем второй).

строфу торжественным иносказанием, завершив серию своеобразных сравнений (Безумных лет угасшее веселье Мне тяжело, как смутное похмелье. Но, как вино — печаль минувших дней В моей душе чем старе, тем сильнее), сталкивающих всерьез ранее таким образом редко сопоставимые реалии (веселье — смутное похмелье, печаль — старое вино)¹¹¹. Вторая строфа тоже завершается обращением к общепозитическому символу старости (закат), включенному в иносказание, оправдывающее его «вещественную» основу:

И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной¹¹².

Как в первом, так и во втором стихотворении классический символ жизни-моря сохранен во всей полноте его старой торжественности; ввод его в начало строфы («Близ мест, где царствует...») и в конец строфы (Элегия) говорит о том, что экспрессивность и традиционность образа хорошо ощущались Пушкиным. В первом стихотворении образ жизни-моря вызван предшествующей бытовой картиной, оправдан ею; во втором — он берется как общекнижный символ¹¹³.

10. Количество перифрастических сочетаний, отвечающих данной теме, в поздний период творчества Пушкина резко увеличивается по сравнению с периодом 1817—1823 гг. за счет обращения к поэтической фразеологии, у юного Пушкина тесно связанной с

¹¹¹ В беловом автографе последние два стиха первой строфы выглядели так:

*Мой день уныл. Волнуемое море
Грядущего сулит мне труд и горе.*

Пушкин, передвинув «волнуемое море» в конец последнего стиха первой строфы, сообщил символу жизнь — *волнуемое море* — большую значительность. Символ, замыкающий строфу, подчеркнут лексической прозаичностью начала следующей строфы.

¹¹² Пушкин «уплотняет» свою речь за счет ввода метафор: последние строки были начаты: *И может быть на мой закат печальный Свой бросит луч /...и мой закат печальный Озолотит прощальной / Или блеснет любовь на мой закат печальный* (т. III, стр. 838). *Закат и луч прощальный* (т. е. последний) — реально совместимые образы; последний вариант скрывает «луч любви» за словом *блеснет* (любовь), который осложняется тем, что *блеснет улыбкою прощальной*, где творительный сравнения.

¹¹³ Отголосок старой символики встречаем в предисловии к последней главе «Евгения Онегина» (т. VI, гл. VIII, стр. 642).

Пора: перо покоя просит;
Я девять песен написал;
На берег радостный выносит
Мою ладью девятый вал —
Хвала вам, девяти Каменам, и проч.

Символ *радостный берег, ладья (чья)* — выключен здесь из рассматриваемой фразеологии и введен в новые семантические связи (обыгрывание представлений, связанных с девятым валом).

представлениями о нормах поэтической речи. Но обращение к этой фразеологии получает теперь другое обоснование: она выступает приметой старых стилей, старых текстов.

Эти поэтические фразеологизмы, обозначающие жизнь и смерть и явления им смежные, можно разделить на две группы: 1) фразеология, определившаяся для Пушкина как явление старых норм поэтической речи, и 2) фразеология, сохраняющаяся как норма этой речи.

Одним из поэтических штампов раннего Пушкина и его современников было обозначение смерти перифрастическим глагольным сочетанием типа *сойти* (и др.) *на берега Леты, берег Ахерона, в долины стигийские* и т. п.¹¹⁴ В стихотворении «Люблю ваш сумрак неизвестный» (1822) наличие этого штампа уже определяется воспроизведением как способа выражения содержания, так и самого содержания:

Вы нас уверили, поэты,
Что *гени* *легкою* *головой*
От берегов *холодной Леты*
Слегаются *на берег* *земной.*

Обращение к этой фразеологии в «Евгении Онегине» несет ярко выраженные характерологические функции, подкрепленные контекстом, воспроизводящим типичное содержание элегий 10—20-х годов в их типичной форме:

Мой бедный Ленский! *За могилой*
В пределах *вечности* *глухой*
Смутился *ли, певец* *унылый,*
Измены *вестью* *роковой,*
Или над *Летой* *усыпленный*
Поэт, бесчувствием блаженный,
Уж не смущается ничем,
И мир ему закрыт и нем?..
Так! равнодушное забвеньё
За гробом *ожидает* *нас* *и т. д.* (VII 11).

В черновых вариантах второй половины этой строфы реальные ситуации и фразеология элегической лирики этих лет, их обозначающая, даны в более высокой концентрации.

По крайней мере *из могилы*
Не вышла *в сей* *печальный* *день*

¹¹⁴ Особенно широко эти сочетания стали привлекаться поэтами начала XIX в., у Пушкина см. стихотворения: «К сестре» (1814), «Князю А. М. Горчакову» (1814), «Мое завещание друзьям» (1815), «Тень Фон-Визина» (1815), «К моей чернильнице» (1821), «К Овидию» (1821), «Люблю ваш сумрак неизвестный» (1822).

*Его ревнующая Тень
И в поздний час, Гимену милый,
Не испугали молодых
Следы явлений гробовых*¹¹⁵.

Как воспроизведенный поэтизм прошлого звучит обозначение того света, загробного мира как *берегов Коцита* в стихотворении «*Мордвинову*», поэтизм, воспринимающийся в ряду других фразеологических и лексических средств как несколько «утяжеленный» вариант более распространенных в начале XIX в. аналогичных сочетаний.

М*ордвинов*), не вотще Петров тебя любил,
Тобой гордится он и на *берегах Коцита*¹¹⁶.

В данном случае с поэзией XVIII в. эту перифразу связывает характер ее употребления в качестве номинативной единицы, обаятельная основа которой ничем не поддержана в тексте.

Изобразительные функции несет и следующая фразеология в «*Евгении Онегине*», также связанная с именем Ленского (VI 21, 22):

*Паду ли я, стрелой пронзенный,
Иль мимо пролетит она,
Все благо: бдения иль сна
Приходит час определенный:*

.....
А я — быть может, я *гробницы*
Сойду в таинственную сень,
И память юного поэта
Поглотит медленная Лета,
.....
Слезу пролить над ранней урной
.....
Рассвет печальный жизни бурной!

¹¹⁵ В предварительных набросках типичная ситуация представлена еще резче: *Взываютем стонов гробовых / Слияньем звуков гробовых / вadoлов гробовых.*

¹¹⁶ См. более подробно о фразеологии этого стихотворения в разделе V. Ср. у Державина в стихотворении «На выздоровление мецената»: «И ты *Коцита* зрел уж воду, Коса смертельна над тобой Рассекши мрак густой сверкала, Эреба бездна уж зияла, И ногу в вечность ты занес»; у Батюшкова в стихотворении «Дружество»: «Тезей на *берегах Коцита* не страдает, — С ним друг его души с ним верный Пирифой»; у В. Раевского в стихотворении «Обет»: «Здесь Парками забыты, Они забыли жребий свой, И *страшный брег Коциты!*» Представляется любопытным, что прямое наименование подземного мира древних в виде слов *Аид* (*Ад*), *Тартар* употребляется Пушкиным терминологически в произведениях, воссоздающих античность: «*Прозерпина*» (1824), «*Клеопатра*» (1828), «*Египетские ночи*» (слихи, т. VIII, стр. 275), «*Повесть из римской жизни*» (т. VIII, стр. 389),

— фразеология, оцененная автором: «Так он писал темно и вяло». Пушкин приходит вновь к этой фразеологии в XXXI строфе 6-й главы, посвященной смерти Ленского, после развернутого сравнения (Так медленно по скату гор, На солнце искрами сверкая, Спадает глыба снеговая):

Его уж нет. Младой певец!
Нашел безвременный конец!
Дохла буря, цвет прекрасный
Увял на утренней заре,
Потух огонь на алтаре!..

Цитатный характер этой фразеологии ни для кого не был завуалирован¹¹⁷. Обращение к сочетаниям со словом *сень* в качестве опорного слова при наименовании могилы или смерти было довольно употребительным в ряде стихотворений Пушкина после 1817 г.¹¹⁸ В элегии Ленского Пушкин обращается к ней в последний раз (*гробницы Сойду в таинственную сень*). Замыкает ряд соответствующих перифрастических вариантов одного образа и перифраза *Потух огонь на алтаре*, представляющая смерть как затухание огня, пламени жизни или гибель поэта как носителя «творческого» огня¹¹⁹.

Поэтический синоним глагола *умереть* (*умирать*) — *угаснуть* (*угасать*), вошедший к этому времени в фонд книжного стиля речи, продолжает свое, не зависящее от определившего его появление образа огня-жизни, существование. Его синоним *потухнуть* не обладал подобными функциями¹²⁰. Пушкин предпочитает гла-

¹¹⁷ Подробно об этом см.: С. Савченко. Элегия Ленского и французская элегия; а также: В. Набоков. Комментарии к «Евгению Онегину». — В кн.: «Eugene Onegin. A Novel in verse by Aleksandr Puskin». Translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov, t. 2. New York, 1964.

¹¹⁸ Ср.: *Сень гроба* (К молодой вдове, 1817); *сень гробовая* (Гроб юноши, 1821); *сень могильная* (Андрей Шенье, 1825); *сень берегов забвения* (К Овидию, 1821); *сень подземная* (Андрей Шенье. В последнем случае — стилизация).

¹¹⁹ Ср.: *Уж гаснет пламень мой* (Элегия, 1816); *погасающий светильник юных дней* (Там же); *С потушим факелом... К вам Озерова дух вызывает* (К Жуковскому). Символическое воплощение Гения жизни и смерти находит свое ироническое воспроизведение в «Гробовщике» в виде «дородного Амура с опрокинутым факелом».

¹²⁰ Глаголы *гаснуть* (*угаснуть* — *угасать*) — *потухнуть* при обозначении смерти, умирания могли выступать у Пушкина как синонимы, хотя вызвавшие их образы, по-видимому, были различны: *гаснет огонь жизни, тухнет луч жизни*. Ср. у Пушкина единственный случай независимого употребления глагола *потух* в стихотворении «Зачем ты послан был и кто тебя послал»: «Зачем *потух*, зачем *блистал*, Земли чудесной посетитель?» В черновых вариантах было: «Зачем *угас*, куда пропал...» (т. II, стр. 825). Выбор слова *потух* мог быть вызван антонимической подчеркивающим его вводом слова *блистал*.

гол *гаснуть*—*угаснуть*, хотя широко употребляет сочетания *потух огонь, потухший факел, чубук потух, факел мщениа потух* ¹²¹.

Прибегает Пушкин в элегии Ленского и к образу стрелы ¹²² в типичной поэтической перифразе, ср.: *Паду ли я стрелой пронзенный* (ЕО VI 21) и ранее — *Доколь, сражен стрелой незримой, В подземный ты не снидешь дом* (К Батюшкову).

С Ленским связывается обращение Пушкина к таким поэтизмам, как *цвет* (*юности, жизни*), *розы* (символ удовольствий, наслаждений), *лилеи* (символ невинности). Ср. их функции во внутреннем монологе Ленского, построенном из типичных поэтических формул, подчеркнутых прозаическим, замыкающим строфу, двустипшем:

Он мыслит: «буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце пскушал;
Чтобы *червь презренный, ядовитый*
Точил лилеи стебелек; ¹²³
Чтобы двухутренний цветок
Увял еще полураскрытый.
Все это значило, друзья
С приятелем стреляюсь я (VI 17) ¹²⁴.

11. Отдельные образные основы сохранялись как живые структурные элементы сочетаний на всем протяжении творческого пути Пушкина. Так, очень устойчивым было обращение его при наименовании смерти (могилы) к образам сна и тьмы (мрака). Характер этого обращения очень показателен для отношения Пушкина к поэтической языковой традиции.

¹²¹ См.: Н. Н. Иванова. «Поэтическая» «глагольная» перифраза у Пушкина.— Наст. кн., стр. 344 и сл.

¹²² «Реальный словарь классических древностей по Любкеру» (СПб., 1883) говорит об Аполлоне (Apollo, стр. 113) как боге-карателе, посылающем смерть своими стрелами.

¹²³ Ср. «Petit Dictionnaire de Style»: un *lis* Lilie. cf. fleur.— Act. le ~ est le symbole de l'innocence, de la pureté (стр. 342). См. также у А. А. Веселовского («Любовная лирика XVIII века», стр. 113) о растительной символике, а также у А. Н. Веселовского в статье «Из поэтики розы»: «Роза и лилия как-то затерялись среди экзотической флоры современной поэзии, но еще не увяли, и по-прежнему служат тем же целям символизма, выразителями которого были в течение веков. Средство осталось, содержание символа стало другое, более отвлеченное, личное, нервное, расчленяющее; многие из образов Гейне были бы непонятны поэтам, певшим о розовой юности (*rosea juvena*) и создавшим эпитет «лилейный» (А. Н. Веселовский. Избр. статьи, Л., 1939, стр. 132).

¹²⁴ См. употребление этих символов у раннего Пушкина: *Et plus de fleurs, et plus de rose!* L'aimable fille des amours Tombe fanée, à peine éclose: «Stances» (1814).

Обращение к образу сна-смерти в поэтической речи начала XIX в. приобрело устойчивые фразеологические формы; они сложились на базе церковно-риторической фразеологии (*сон вечный, непробудный* и др.), а также фразеологии, возникшей позднее и связанной с античными представлениями смерти как брата сна. Последнее определило структуру перифрастических иносказаний и символических картин, а следовательно, при стремлении к стандарту, и определенный характер их лексического выражения. Устойчивая образность издавна вызвала независимое метафорическое употребление глаголов *спать, почить, уснуть, заснуть* в значении «покоиться мертвым, умереть». Как глаголы, так и сочетания *сон вечный* и некоторые другие прочно вошли в книжный слой лексики и фразеологии литературного языка.

В лицейских стихах Пушкин прибегает к сочетаниям, в своем генезисе опирающимся на персонификацию смерти-сна, что определяет и выбор непосредственного лексического окружения образа: *И крепкий сон веков на сильного слетел* (Осгар); *Над ним летает смертный сон И холодом тлетворным дышит* (КП I); *Его покрыл безвестный сон* (Наездники, вар. т. I, стр. 384); Европа гибла — *сон могильный Носился над ее главой* (Наполеон, 1821). На этом фоне такие выражения, как *обьет вечный сон* (элегия «Умолкну скоро я!...»), воспринимаются как несущие в себе элементы персонификации сна. Последнее поддерживается и обычным поэтическим олицетворением сна как такового: *В объятиях Морфея* (К Дельвигу, 1815); и *дивный сон Объял несчастную крылами* (РЛ IV); И неприметно *веял сон Над ним холодными крылами* (РЛ V); *Пока Морфей не прилетит* (ЕО VIII 28); *Сон ленивый, темноокой Отлегал на крылах* (Посл. к Наталье, 1814) и др.¹²⁵ Наряду с этим он прибегает и к таким перифрастическим обозначениям смерти, как — *уснуть сном могилы* (Осгар); *долгий сон* (Наездники); *вечный сон* (К молодой вдове); *могильный сон* (Андрей Шенье); *почить непробудным сном* (Песнь о вещем Олеге).

¹²⁵ *Тáнатос (Тáнат, Фáнатос)*, греч.— олицетворение смерти, брат-близнец бога сна Гипноса. Образ Т. в значительной мере создан поэзией и фольклором... Т. изображался крылатым юношей с погашенным факелом в руке» («Мифологический словарь». Л., Учпедгиз, 1961, стр. 228). Возможно, на структуре перифраз подобного типа отразился сам характер уподобления: *летает, слетает, покрывает крылами* чаще всего *Сон-Морфей*. Ср. также «Dictionnaire de l'Académie Française: *sommeil*. On dit figurément, que (Le sommeil est le frère, est l'image de la mort)», т. II, стр. 485; «Французско-русский фразеологический словарь»: *bras*, 1611. être dans les bras de Morphée (или *du sommeil*) книжн. пребывать в объятиях Морфея, спать (стр. 168). В стихотворении «Мечтатель» (1815) Пушкин сталкивает пластическое воплощение Гения смерти и Сна-Морфея как два независимых образа: И тих мой будет поздний час; И смерти *добрый гений Шепнет, у двери постучась: «Пора в жилище теней!...»* Так в зимний вечер *сладкий сон Приходит в мирны сени, Венчанный маком и склонен На посох томной лени...*

После 1826 г. Пушкин отказывается от любых вариантов персонификации сна-смерти, обращаясь лишь к общекнижной фразеологии двух типов: *спать (заснуть — почить) вечным, последним, непробудным* сном; *вкушать непробудный (хладный) сон*, — фразеологии, применяемой и метафорически:

Молчит его святая лира,
Душа вкушает хладный сон

Поэт, 1827.

Отказываясь от путей оживления образной основы сочетаний, продиктованных поэтической традицией конца XVIII — начала XIX в. (персонификация сна-смерти), Пушкин ищет новые пути возрождения образных основ устойчивых трафаретов, создавая органические сплавы из образных воплощений явлений, пришедших в русскую поэзию из разных источников. В стихотворении «Бородинская годовщина»:

Знакомый пир их манит вновь —
Хмельна для них славянов кровь;
Но тяжко будет им поземье;
Но долог будет сон гостей
На тесном, хладном новоселье ¹²⁶,
Под знаком северных полей!

присутствуют образы битвы-пира, сна-смерти, новоселья-могилы, разные по происхождению.

В «Полтаве» Пушкин возрождает возможный генезис устойчивой фразеологии: этот путь не определен старыми трафаретами, хотя возможен в прошлом. Он воспринимается как вновь возникшее сопоставление, определенное психологическим состоянием героя:

О жизни не жалеет он.
Что смерть ему? желанный сон.
Готов он лечь во гроб кровавый (II).

¹²⁶ Битва — пир — образ русского фольклора; сон — смерть — античн. и церк.-книжн.; новоселье — гроб, погги на новоселье — фразеология французского происхождения. В. В. Виноградов пишет: «Но здесь проблемы лексики уже переходят в область фразеологии (ср. употребление слова пир в «Послании к кн. А. М. Горчакову»: «на жизненном пиру» и у Жильбера: «Au banquet de la vie» и т. п.). Вместе с тем анализ принципов структурного сочетания европейской лексики с формами церковнославянского языка и национально-бытового просторечия ведет к теме об индивидуально-художественном стиле Пушкина» («Язык Пушкина», стр. 273).

С иного рода сопоставлением смерти и сна встречаемся в стихотворении «Какая ночь! Мороз трескучий» (1827):

[Недавно кровь со всех сторон
Струюю тощей снег багрила,
И подымался томный стон,
Но смерть коснулась к ним, как сон¹²⁷,
Свою добычу захватила.

В эпическом полотне, задуманном Пушкиным, по-видимому, как реалистическое воспроизведение определенной исторической эпохи (Ивана Грозного), образы смерти и сна были определены самим заданием: глаголы *коснулась*, *захватила* не влекли персонализации ни смерти, ни сна и выступали как метафоры. Центр образности переносился на глагол. *Как сон коснулась, захватила* — означало не сопоставление смерти и сна, но указание на характер протекания самого процесса — «неприметно, легко». Здесь столкнулись разные явления, среди которых не было места даже как фону их былой мифологической связи. Последнее обстоятельство определяется контекстом, направляющим мысль читателя в сторону от трафаретных языковых выражений¹²⁸.

Прибегает Пушкин и к старому приему оживления поэтизмом путем синонимических замен привычных метафор их функциональными синонимами. Ср. в стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу» — слово *дремлют* вместо привычных *спят*, *почиют* (где):

. кладбище родовое,
Где *дремлют* мертвые в торжественном покое.

12. Традиционным является у Пушкина и обращение к словам *тьма*, *ночь*, *мрак* как структурным образным основам сочетаний, обозначающим могилу, смерть, ад, преисподнюю. Ряд функциональных синонимов, выступающих в раннем периоде творчества опорными словами сочетаний, был шире: *тьма холодная*, *вечная*, *гроба*, *могильная*; *туман вечной ночи*; *смерти сумрак роковой*,

¹²⁷ Ср. Но смерть уже как поздний сон свою добычу осенила/Но смерть пришла как/Но смерть коснулась к ним как сон, Свою добычу захватила. (т. III, стр. 594). См. также: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 216—217 (дается подробный анализ этого стихотворения).

¹²⁸ В. В. Виноградов завершает анализ этого стихотворения словами: «Сочетание словесных групп все более и более освобождается от подчинения нормам данных, привычных соответствий, сходств и соотношений. Принцип индивидуально усматриваемой и в то же время глубоко оправданной связи в сочетании далеких по значению и экспрессии выражений выступает как основной конструктивный принцип пушкинского лирического стиля» («Стиль Пушкина», стр. 217).

*мрак ничтожества, которые обнимают (охватывают) кого-н., покрывают кого-н., или которыми покрывается кто-н.*¹²⁹

В стихотворениях и поэмах после 1826 г. подобные перифразы чаще всего мотивированы воспроизведением определенной эпохи и характером говорящего лица: встречу *ночь могилы* как деву милую; А тут: *войги в немую мглу*, Стремглав низвергнуться в кипящую смолу (Анджело II), где дагтовское представление ада; «Нам не страшна *могилы тьма*»; «Подумать мог бы я, что нынче бесы Погибший дух безбожника терзают И в тьму *кромешную* тащат со смехом» (Пир во время чумы), где церковно-книжная традиция, что не исключает их же нейтрального в поэтическом отношении употребления, ср.: Уж ты для своего поэта *Могильным сумраком одета* (Прощание, 1829); Кого недуг, кого печали Свели во *мрак земли сырой* («Чем чаще празднует лицей», 1831). В последнем случае — сплав общенародного, поэтического сочетания — *земля сырая* с книжным — *мрак*.

13. Отказываясь после 1825 г. от разнообразных трафаретов, опирающихся на персонафицированное представление различных явлений природы и душевной жизни, Пушкин возрождает прием олицетворения смерти, сообщая традиционному образу новые формы в зависимости от разнообразных задач, поставленных в произведении. В стихотворении «Родриг» — это библейский образ ангела смерти (*Уж готовит ангел смерти Для тебя святой венец*); этот последний, названный библейским именем, выступает одной из примет восточного стиля в стихотворении «Из Гафиза» (Знаю, смерть тебя не встретит: *Азраил, среди мечей, Красоту твою замети — И пощада будет ей!*); это античный образ властного и неумолимого Гения смерти — Времени в стихотворении «Чем чаще празднует лицей» (*[И смерти дух]*¹³⁰ *среди нас ходил И назначал свои закланья*) — стихотворении, полном образов прошлых лет, символика, скрытой за реальными предметами и явлениями (Так дуновенья бурь земных И нас нечаянно касались, И мы *среди пиришеств молодых* Душою часто омрачались, где — старый образ *бурь и пира жизни*). Образ смерти в стихотворном подражании античному «На выздоровление Лукулла» предельно овеществлен его реалистически-бытовым окружением: последующее сравнение усиливает этот конкретно бытовой характер образа:

¹²⁹ *Холодной тьмой объемя грозно нас* (Безверие); *не придет из вечной тьмы* (вар. *из гроба тьмы*) (К молодой вдове); *тьмой могильной покроюсь* (в вар. «Песнь о вещем Олеге» *засылаюсь могильной землею*); *очи... покроются туманом вечной ночи* («Придет ужасный [час]... твои небесны очи»); *смерти сумрак роковой... покроет жизнь* (Элегия); *осветит мрак ничтожества* (Там же); *тьнь могилы гладной Воспримет* труп его немой (Тацит).

¹³⁰ Впрочем, о наличии этого образа можно говорить лишь предположительно: Пушкиным данные слова зачеркнуты.

Ты угасал, богач младой!
Ты слышал плач друзей печальных.
Уж смерть являлась за тобой
В дверях сеней твоих хрустальных.
Она, как втершийся с утра
Занмодавец терпеливый,
Торча в передней молчаливой,
Не трогалась с ковра ¹³¹.

Сопоставление с вариантами позволяет наблюдать свертывание традиционных элементов пластического образа смерти и, наоборот, установку на развертывание бытового сравнения, определяющего другую экспрессию образа. Ср. приведенные стихи с первоначальным наброском, где дан старый классический образ (т. III, стр. 1015):

*Кругом тебя ходила смерть
И Эскулапу
Уж мнила на тебя простерть
Косою блестящую <лапу>* ¹³².

Образ Смерти-жницы, являющийся центром ряда тематически связанных обозначений жизни и человека (*жизненные бразды*, люди — *жатва*), — образ старый ¹³³ — встречается в черновых рукописях шестой главы «Евгения Онегина»:

*(Но если Жница роковая ¹³⁴
Окровавленная, слепая,
В огне, в дыму — в глазах отца
Сразит залетного птенца!* (т. VI, стр. 412).

В основном тексте Пушкин прибегает к классическому уподоблению жизни *жизненным браздам*, как обычно в подобных

¹³¹ Ср. в «Элегии»: «Я видел смерть; она в молчаньи села У мирного порогу моего;...»

¹³² Варианты показывают борьбу Пушкина с трафаретным образом, уступающими деталями: *коса, саван, страшная стопа: И с [...] саваном <в> <?> руках Стояла смерть / Ковер сеней твоих хрустальных Топтала страшную стопой* (стр. 1017).

¹³³ Ср. реализацию этого образа у Востокова в стихотворении «Тленность» (1800): Меня, *богиня непреклонна, Когда придешь ты серпом своим пожать* (Выше указывалось, что атрибутом Смерти были коса и серп).

¹³⁴ Образ Смерти-жницы мог, пусть в своих истоках, быть вызван изображением Времени, которое обычно тесно связывалось со Смертью. Ср. «Реальный словарь классических древностей по Любкеру»: Крбvos по лат. Saturnus... «Кронос, кажется, первоначально был бог земледелия (Кронос от Κρῖνω, Краίνω, делать зрелым)... Кроноса представляли в образе старца, в платье, накинутом на затылок, с серпом в руке... По злодству имени его со словом κρbvos некоторые принимали его за бога времени» (стр. 357).

случаях, связывая с ним философские раздумья о жизни и смерти¹³⁵:

Увы! на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле провиденья,
Восходят, зреют и падут;
Другие им вослед идут... (ЕО II 38).

Позднее косвенным отражением образа Смерти-жницы являются в «Пире во время чумы» строки:

Царица грозная, Чума
Теперь идет на нас сама
И льстится жатвою богатой;
И к нам в окошко день и ночь
Стучит могильною лопатой...¹³⁶,

где — уподобление людей жатве, которую пожинает Смерть-чума. Будучи, однако, ничем не поддержанным в тексте, сочетание *льстится жатвою богатой* воспринимается в значении «добычей богатой». Образ Жатвы человеческой остается как отдаленный фон, связывающий употребление этого слова со старыми ассоциативными рядами образов.

Имя Парок — богинь, определяющих судьбу и длительность человеческой жизни, вошло в фонд общеевропейских поэтических образов. В «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» новое образное воплощение (сниженно-бытовой облик пряжи, приданный страшной Мойре) не снижает, а наоборот, лишь подчеркивает экспрессию и эмоциональное содержание стихотворения, полного раздумий о жизни среди шорохов ночи:

Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шопот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?

Образ Парки-пряжи, лепечущей спросонья, определяет весь звуковой строй стихотворения. Он стоит за всеми звуками ночи

¹³⁵ Ср. обращение позднего Пушкина к образу жизни-моря.

¹³⁶ Ср. в примечании 8 к «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову»: «...Плутон исходит из преисподней бездны, дабы узреть того, кто ниспошлет ему в непродолжительном времени богатую жатву теней поклонников Лже-пророка», — пародийный характер примечания достигается неорганическим соединением фразеологии, слов и образов различных стилистических пластов.

как неумолимый рок, судьба. *Шопот, лепетанье, укоризна, ропот, зовешь, пророчишь* — все эти обозначения речи и по своей семантике и по своему внешнему звуковому выражению (обилие шипящих, и глухих согласных — ш—кт—пт—зн—рпт—тш—чш) связаны с олицетворенным роком.

Сопоставление Парки с бормочущей бабой само по себе необычно. Предварительные наброски стихотворения показывают большую работу, которую вел Пушкин, добиваясь снятия заданного традицией образа грозной богини. Об этом говорят следующие варианты черного автографа (т. III, стр. 860):

- 1) *Парк пророкиц частый лепет
Топ небесного коня*
- 2) *Торопливый частый лепет* (сн. 6)
- 3) *Парк ужасных будто лепет
Топот бледного коня*
- 4) *Парк ужасных будто лепет
Вечности бессмертный трепет*

В вариантах белого автографа:

- 1) *Парк ужасных бабий лепет
Вечности бессмертный трепет* (Там же, стр. 861).

Все эти варианты идут по пути снижения космизма времени — вечности — судьбы, по пути поисков бытового, близкого каждому человеку выражения ощущений, по пути устранения разностильных образов (ср. античные Парки и бледный конь Библии, Парки и пророкицы Библии).

Парки в их классическом представлении (так же как и понятия, связанные с другими античными реалиями — Тартар, тени умерших и др.) в поздний период — элемент местного колорита, античности, факт культуры народа, естественный в произведениях поэтов своего времени.

Упоминание о них освобождено от условных форм выражения, свойственных поэзии начала XIX в.

*Сладкой жизни мне немного
Провожать осталось дней:
Парка счет ведет им строго,
Тартар тени ждет мой.*

В «Оде» LVI (из Анакреона) — это констатация определенной реалии, существующей в сознании человека античности, а не условная формула обозначения жизни и смерти, с какой встречаемся у Пушкина в «Путешествии Евгения Онегина» в строках:

*Страдалец мыслит жизни нить
В волнах чудесных укрепить,*

где описательно-метафорическое сочетание *нить жизни* прощески воспроизводит условно-поэтическую фразеологию в ее наиболее трафаретном виде. Ср., например, аналогичные строки, лишенные иронического освещения в стихотворении Капниста «На дружество»: «Что ж в том? — здоровье, дар бесценный, И жизни *утонченну нить*, На жертву дружбе принесенны, Ты можешь токмо *подкрепить Под чуждым, кротким небосклоном*».

14. Чтобы представить наглядно эволюцию в обращении к поэтической фразеологии, следует обратить внимание на весь комплекс сочетаний и прямых наименований данных явлений в рамках одного или ряда однотипных по своему жанру произведений. По-видимому, условности жанра задерживали сохранение некоторых старых способов обозначения. Известно, что в посланиях Пушкина друзьям-поэтам дольше, чем в других произведениях, сохранялась традиционная фразеология. Новые жанры (драма, роман) определяли возможность освобождения от языковых традиций, особенно в связи со все усиливающимися с 1823 г. тенденциями к реалистическому воспроизведению действительности.

Если отвлечься от изобразительных свойств различной фразеологии, которая в «Борисе Годунове» определяет национальную принадлежность, культуру, социальное положение персонажей, и остановиться только на фразеологии и лексике, обозначающей смерть, умирание, то можно говорить о почти полном отказе от засилия поэтической фразеологии в пользу фразеологии общекишечной и разговорной. Ср. такие случаи: *в петлю лезть не соглашусь даром* (Шуйский); *в час кончины; когда же он преставился* (Пимен); *Как буря, смерть уносит жениха*; *Кто ни умрет, я всех убийца тайный*; *Я ускорил Феодора кончину, Я отравил (Царь)*; *А там — в глуши голодна смерть* (Пушкин); *достался ...темной могилке* (Ксения); *отрок сей лишился как-то жизни* (Царь); *Димитрий Во гробе спит* (Шуйский); *Он жив еще?* (Самозванец); *Нет, умер* (Курбский); *Несчастный вождь! как ярко просиял Восход его шумящей, бурной жизни* (Самозванец); *за тебя готовы Главами лечь*, да будут наши трупы *На царской трон ступенями тебе* (Хрущов); *Перед собой вблизи видал я смерть, Пред смертью душа не содрагалась* (Самозванец); *твой Димитрий Давно погиб, зарыт* (Самозванец); *Найду ли смерть*, как воин в битве *честной* (Самозванец); *Ты кровь излить за сына Иоанна Готовишься* (Самозванец); *Он лег на поле смерти* (Лях); *Царь умирает* (Шестой); *О боже, боже! Сей час явлюсь перед тобой* (Царь); *и умереть* Мне подданным во мраке *б надлежало* (Царь); *Я чувствую могильный глад* (Царь); *Но божий суд уж поразил Бориса* (Пушкин).

Фразеология, ее разговорный, приподнято-риторический, поэтический или книжный тон всякий раз мотивированы характером персонажа и конкретными условиями произнесения текста. Фразеология поэтическая и книжно-риторическая чаще всего

включена в речь самозванца или Бориса, который по психологическим мотивам и по своему положению вынужден обращаться к перифразам или выражениям книжным или церковно-книжным.

Выше отмечалась экспрессивная роль рассматриваемой фразеологии в элегиях Пушкина 1816—1817 гг. По мере того как условный облик лирического героя, условные его страдания вытесняются изображением конкретных человеческих чувств во всей их противоречивости и сложности, уходит и старая элегическая фразеология. Она уходит потому, что круг затронутых душевных движений выходит за пределы тех, которые уложены в многообразные варианты определенных моделей, потому, что поэт ищет и находит простые слова, прямо называющие понятия, находит все новые и новые средства показа глубин человеческого сознания. В этом отношении с точки зрения рассматриваемой фразеологии наиболее показательными являются элегии с 1826 по 1836 г.: «Под небом голубым страны своей родной»; «Что в имени тебе моем»; «В последний раз твой образ милый»; «Для берегов отчизны дальней»; «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит». Во всех этих элегиях проходит тема умирания: это смерть любимого человека и забвение имени, увядание чувства. Смерть врывается в жизнь различными формами, она сама неизбежное следствие жизни. И эта «мена» определяет отношение элегического героя к смерти.

Когда необходимо назвать смерть, Пушкин предпочитает или прямое наименование явления, или отстоявшийся его поэтические лексические эквиваленты. Перифразы — это уход от прямого обозначения: в них всегда смягчение страшного содержания, заключенного в собственном наименовании явления. Пушкин не стремится разнообразить обозначения одного и того же явления: он часто сознательно обращается к одним и тем же словам, повторением акцентируя их значение. Ср.:

Она томилась, увядала...

Увяла, наконец...

«Под небом голубым...», 1826;

Бегут, меняясь, наши лета,

Меняя все, меняя нас

«В последний раз твой образ милый».

Ср. также экспрессивную силу подобного повтора на другом слове в стихотворении «Для берегов отчизны дальней», где повторение одного образа, слова, одной ситуации приобретает большую выразительную силу. Ср. следующие случаи:

Из края мрачного изгнанья

Ты в край иной меня звала.

Ты говорила: «В день свиданья

Под небом вечно голубым,

*В тени оливе, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим».
Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где [тень оливе легла] на воды,
Заснула ты последним сном.*

Прямое наименование состояния открывает перед поэтом широкую возможность сопоставлений его с другими явлениями, что было почти исключено при засилии перифрастического способа обозначения. Ср. в элегии «Что в имени тебе моем?»:

*Что в имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальный,
Как звук ночной в лесу глухом.*

Прямое нейтральное обозначение жизни и смерти уместно при любом лексическом составе стихотворения. Экспрессивная сила «голового» слова, почти буднично, по-бытовому обозначающего явление, особенно ярка в стихотворении:

*Пора, мой друг, пора! [покою] сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить, и глядь — как раз — умрем,*

где тяжелые раздумия о смерти и жизни, облекаясь в разговорно-сниженные лексические формы, приобретают особую глубину и выразительность.

VII.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ФРАЗЕОЛОГИЯ, ОБОЗНАЧАЮЩАЯ РАЗЛИЧНЫЕ ЧУВСТВА И СОСТОЯНИЯ

1. Какой бы теме ни было посвящено лирическое произведение, оно всегда несет эмоции автора или лирического героя, его отношение к предмету повествования. В наиболее прямой форме сфера чувств находит свое выражение в соответствующей лексике и фразеологии. Типовые сюжеты, типовые ситуации, определенность настроения в границах культивируемых жанров, характерных для поэзии XVIII — начала XIX в., способствовали появлению ряда фразеологических моделей, принятых для обозначения сравнительно ограниченного количества чувств и состояний, принятых как объекты изображения. Круг этих моделей, вследствие небольшого ряда лежащих в их основе образов, был вполне обзорим. Так, при изображении интенсивного проявления чувств обращались к образу огня (слова *огонь, пламень, жар, пыл, пожар* или *искра*, при обозначении зарождения или затухания чувства), образ света (слова *свет, луч*) и предметов, несущих свет (слова *солнце, светило, звезда; светильник, факел, лампада, фар* как метонимические заменители слова *свет*) привлекался при необходимости обозначить какое-нибудь чувство или состояние как несущее мир, ясность, спокойствие в мрак и тьму; образ тьмы (слова *мрак, тьма, ночь, мгла, тень, туман, туча, облако*) воплощал явления, несущие беды, страдания; в образе змеи (слова *змея, ехидна, червь*; а также *крокодил; скорпион*) представлялись такие чувства и состояния, как зависть, злоба, коварство, лесть, лукавство; к образу раны (слова *язва, рана, шире мука, болезнь*) обращались для воплощения страданий, связанных с определенным чувством или им вызванных. Чувства и страсти, движения ума и сердца могли уподобляться напитку (*яд, желчь, отравы; нектар, мед*) или в силу метонимических связей — сосуду с напитком (*чаша, сосуд, фиал, реже бокал, кубок*), которые пьют или заставляют пить. Когда возникала необходимость представить чувство или состояние как гнетущее, обременяющее его носителя, появлялся образ ноши (слова *бремя, ноша, гнет*), уз (слова *узы, цепи, оковы, вериги, кандалы*; шире — *иго, ярмо*); бездне (слова *бездна, пучина* и др.) уподоблялись состояния, поглощающие человека, а буре (слова *буря, вихрь, гроза* и др.) — явления, делающие человека игрушкой чувства, страсти, лишаящие его свободы действия.

Модели сочетаний с данными образными основами были общепозитическим фондом; вкусы авторов выражались в характере лексических воплощений модели и в объеме их применения. Всякое нарушение установившегося в поэтической практике стандарта (выбор менее употребительного обозначения образа, новое, необычное применение образа и т. п.) могло восприниматься как выпадение из нормы, как более или менее резкое ее нарушение.

Частное, конкретное воплощение модели в отдельных случаях образовывало устойчивое сцепление слов, несущих именно в данной лексической форме определенную стилистическую нагрузку. Так, выражения *мрак безбожия, нечестия, невежества; луч премудрости, славы; тьма незнания; свет правды, веры; солнце ума, правды; змия зависти, коварства; чаша скорби, страдания, смертная* несли отпечаток церковной книжности в силу обычной для них контекстной среды — церковные тексты. Естественно, что синонимические подмены составных членов этих сочетаний должны были ощущаться особенно резко.

Классическая система образных приравнений, образующих описательно-метафорические и перифрастические сочетания, в конце XVIII — начале XIX в. начинает нарушаться за счет более свободного подхода к выбору слова из ряда речевых синонимов, способных назвать опорный образ фразеологической модели: так, наряду с классическими словами-образами *мрак, тьма, мгла* появляются в качестве их синонимов с теми же экспрессивными функциями *ночь, сумрак, тень, туман* в метонимически смещенном употреблении, рядом со словами-образами *буря, гроза* появляются *вихрь, метель, непогода, ненастье*. При сохранении условий употребления сочетаний (старое применение образа) эти функциональные речевые синонимы не нарушали семантики старой модели (ср. *буря бед, гроза бед, вьюга бед* — это беды, сокрушающие кого-н., или *пить чашу скорби, фиал скорби, бокал скорби* — это испытывать скорбь): слова-образы, обозначающие разные реалии, стояли в одном экспрессивно-смысловом ряду. Но нарушение старых границ применения образа (рядом с *чашей скорби* появляется *чаша сладострастия, бокал любви, фиал забвения*) и обычных для него контекстных условий приводило к разрушению старого функционально-синонимического ряда опорных слов-образов. Так, в некоторых условиях образ *вьюги, метели* мог вызывать иную сумму дополнительных представлений, более конкретных, чем те, которые традиционно связывались с образом *бури, грозы*. Старые сочетания на фоне новых лексических воплощений модели воспринимались часто как застывшие осколки старой поэтической или, шире, книжной системы (ср. такое обозначение любви, как *напасть любовная, зараза любовная*).

Большая часть пазванных выше слов-образов вошла во фразеологию раннего Пушкина как ее естественный составной элемент. В границах, определившихся уже в поэзии современников

Пушкина, шли у него и попытки индивидуального выражения традиционных моделей сочетаний: выбор менее затверженного трафарета, подкрепление «вещной» основы слова-образа, более или менее неожиданный эпитет — все это не нарушало принятого типового способа обозначения чувств и состояний.

2. Выше указывалось на активность образа огня¹ как воплощения войны и поэтического творчества. К этому же образу обращаются поэты при уподоблении различных сильных страстей, прежде всего любви, желаний любовных, гнева, злобы, ревности и др. Слово-образ *огонь* (*пламень, жар, пыл*) несло в себе здесь указание на высокую напряженность проявления и протекания чувства, часто выполняя роль эпитета, эквивалентного по значению прилагательным *пылкий, пламенный*. Те же слова-образы могли привлекаться и как символы только любовной страсти, что порождало ряды перифрастических наименований любви, образованных словом-символом и соответствующим кругом определений. Некоторые из подобных сочетаний сделались к этому времени устойчивыми трафаретами (*пламень нежный, огонь сердечный*), связанными со специфическим контекстным окружением².

Образ огня³ является одним из наиболее устойчивых в пушкинском поэтическом творчестве, но обращается он к нему преимущественно для обозначения любовной страсти, любовных желаний и томлений (лишь два раза огню уподобляется ревность:

¹ Образ огня привлекался поэтами при характеристике следующих чувств и состояний: восторг, восхищение, геройство, гнев, досада, дружество, жадность, зависть, злоба, надежда, негодование, отчаяние, рвение, ревность, угрызение, умиление, усердие, щедрость, ярость и др. Ср., например, следующие употребления: *И любви познал я пламень* (Держ., Признания); *Решился огонь свой нежный* В туманах, в мраках скрыты (Он же, Луч); *Огонь ревности моей погас* (Вост., Светлана и Мстислав, 4); *Он жадности сердечной пламень* Завесой тшася листы закрыть... (Княжнин, Утро); *В вас пламень бодрости горит* (Жуковск., Добродетель); *Меж сыном и отцом огонь злобы распаливша* (Капн., Антигона д. V, явл. 2); *И мстительчым всегда он пламенем горит* (Костров, Эльвирь).

Словарь АР отмечает у слова *пламень* особое значение: *пламень любовный* — «сильная страсть любви» (ч. IV, стр. 1104).

² См.: А. Д. Григорьева. Поэтическая фразеология конца XVIII — начала XIX века. «Образование новой стилистики русского языка в пушкинскую эпоху». М., 1964, стр. 71—85; А. А. Веселовский. Любовная лирика XVIII века. СПб., 1909, стр. 76—77.

³ В поэтическом языке существовали три формы лексического и фразеологического обозначения этого чувства: символ типа *пламень* (см. Словарь АР, ч. IV, стр. 1104), *жар* (*пламень чей, жар чей*); перифрастическое сочетание (типа *пламень, жар, огонь нежный, небесный; пламень, жар, огонь души, сердца, сердечный, Венерин, Эроса*) и описательно-метафорическое сочетание (*огонь, пламень, жар любви, любовный, страсти, страстный, чувства* какого-н.). Поэты XVIII в. предпочитали символ и перифразу, поэты XIX в. культивировали описательно-метафорическое сочетание и символ; последнее определялось отказом от голого штампа, так как лишь описательно-метафорическая форма и символ давали широкую возможность ввода индивидуальных эпитетных обрамлений (*огонь, пламень любви* мог быть в

мечты ревнивой Питать я пламя не хочу, — «Гречанке», 1822; *Ревнивым оживим огнем*. — ЕО III 25). Ср. следующие примеры:

И в дар послал *огонь любви несчастной*.

«Любовь одна — веселье жизни холодной», 1816;

Огню любви единственна преграда,

.
О юбка!

Монах 1, 1813;

Первоначальная любовь,
Небесный пламень упоеня,
Не прилетаете вы вновь

Кавказский пленник, I;

И *пламя позднее любви*
С досады в злобу превратила

Руслан и Людмила, I;

Ее улыбка, разговоры
Во мне *любви* рождают *жар*

Там же, V.

Эти же слова-образы выступали у Пушкина и в качестве символа, а иногда и синонима слова *любовь*, получая широкую возможность самой различной эпитетной квалификации. Любовь и разнообразные формы ее проявления могли быть названы у него *огнем неистовым, мятежным; пламенем роковым, новым, прекрасным, бесплодным, томным; жаром неутолимым, тайным, поздним, несносным*. Следует, впрочем, отметить, что связанное с любовью физическое состояние чаще обозначалось у него словами *пыл* и *жар* примерно с тем же кругом определяющих, что было в духе

это время *жарким, пыльным, неугасимым, священным, электрическим, снедающим, опасным, сладострастным, прекрасным, живым, сладким, приятным, эфирным, небесным, чистым, диким, ужасным*; сама *любовь* в этих сочетаниях могла быть *позорной, несчастной, напрасной, первоначальной, пагубной, безмерной, страстной, поздней, отчаянной, нежной, несчастной, преступной* и под. Все эти определения, вне зависимости от их синтаксических связей (*огонь любви небесный или небесной*), логически выступали определяющими к слову *любовь*, но не к слову *огонь* (если это не был символ (ср. *огнь нежный*, т. е. *любовь нежная*). Образ огня не оживлялся даже глаголом, связанным с соответствующим словом-образом (*гореть огнем любви, тлеть пламенем нежным*). Он был устойчивым составным элементом перифразы и поэтическим синонимом слова *любить* (*гореть кем, тлеть кем* = любить кого).

времени⁴. Ср. следующие тексты, где эти слова обозначают подобное состояние:

Лаиса, я люблю твой смелый, [вольный] взор,
Неуголимый жар, открытые <?> желанья

«Лаиса, я люблю твой смелый, вольный взор», 1819;

Несносный жар его объемлет,
Не спится графу. Бес не дремлет
И дразнит грешною мечтой
В нем чувства

Граф Нулин;

Неистовым исполненным огнем,
Он вопрошал источник наслажденья
И, закипев душой, терялся в нем...

Гавриилиада;

А дева спит. Но юный князь,
Бесплодным пламенем томясь,

Руслан и Людмила, V.

Сочетания, представляющие любовь, страсть в образе огня, входили у Пушкина в состав глагольных перифраз, обозначающих процесс протекания, возникновение или прекращение этого чувства. Обычно глагольным членом подобных сочетаний были глаголы «горения»; некоторые из этих последних могли употребляться как поэтические синонимы слова *любить*⁵:

«Ты сердцу мил!» — пастушка повторила,
И их сердца *огнем любви зажглись*

Рассудок и любовь 1814;

⁴ Словарь АР указывает: *н ы л.* 1) Пламя, сильный жар, зной; 2) * Сильный гнев, горячность сердца; (ч. V, стр. 752); *ж а р.* ...5) * Сильное стремление или действие какой-либо страсти, как-то: сильное желание, усердие, сильный гнев, сильная любовь (ч. II, стр. 397). «Словарь языка Пушкина» отмечает: *н ы л.*... 2. Горячность, страстность, душевный подъем (т. 3, стр. 895); *ж а р.*... 5. Сильное душевное возбуждение, пыл, страсть; страстность, горячность (т. 1, стр. 772).

⁵ Следует иметь в виду, что глаголы «горения», соединяясь со словом-образом *огонь*, к этому времени утратили яркость метафоры, которая в данном случае превратилась в особое значение. Словарь АР под словом *гореть* отмечает: 5) Употребляется еще в следующих выражениях: а) гореть духом, желанием... Весьма желать; б) гореть любовью, и безлично: горит любовь, мысль. «Иметь чрезмерную к кому любовь: весьма привязану, привержену, усердно быть к кому» (ч. I, стр. 1210). «Dictionnaire de l'Académie Française» при глаголе *brûler* отмечает: dans le neutre signifie figurément, Etre possédé d'une violente passion, en être ardemment épris. *C'est un homme, qui brûle d'ambition. Il brûle d'amour. Il brûle du désir de se signaler* (т. I, стр. 154). А. А. Веселовский говорит об употреблении еще в начале XVIII в. в любовных виршах образа огня-страсти, а в связи с ним и гла-

*Не сожигай души мой,
Огонь мучительных желаний*

Элегия («Я думал, что любовь погасла навсегда»), 1816;

Не угасал мой пламень страстный

Там же;

*Страны, где пламенем страстей
Впервые чувства разгарались*

«Погасло дневное светило», 1820;

Когда страстей угаснет пламя

Евгений Онегин, II 18;

Сильнее страсть ее горит

Там же, VII 16^а.

Образ огня в применении к чувствам определили не только устойчивую метафоричность ряда глаголов, обозначающих бурное течение или затухание этого чувства (*гореть, пылать, пламенеть, глеть* и др. под.), но и устойчивый подбор определений чувства, страсти, которые были чаще всего *пламенными, жаркими, пылкими*. Эти же эпитеты были наиболее распространенными и при обозначении различных предметов и явлений, вовлекающихся в описание любви, страсти. Ср.: коснуться *жаркими устами* (Таврида, 1822); По *воспаленному дыханью* И *жарким*, ласковым *устам* Узнай любовника (Письмо к Лиде, 1817); В восторге *пылкою желанья*, Творю поспешно *заклинанья* (РЛ I); Упоенный *Восторгом пылким* и немым, Руслан — — (РЛ VI); *Страстью пылкой* утомляйся (Гроб Анакреона, 1817); Вся кровь *закипела* В двух *пылких сердцах* (Вишня, dubia); Здесь ею *счастливы* был я раз — *В восторге пламенном погас* (Надпись в беседке, Г. (?)); *Лобзания твои Так пламенны!* («Простишь ли мне ревнивые мечты», 1823); *Порывы пламенных желаний* (БФ); *Желаньем пламенным то-мим* (ГН).

Выбор образа огня как опорного образа сочетаний, употребление слов *пламень, жар (чей)* как символа, а иногда синонима слова *любовь, страсть*, лексическое обозначение состояния влюбленного через глаголы *гореть, пламенеть, пылать* (и другие), наконец,

голов *гореть, палить, сжигать, затушить* как связанных уподоблением любви огню, так и вне этой связи. Впрочем, употребление этих глаголов было там яркой метафорой. Ср.: «Весь дух *воспламенялся от нечаянна огня*», «Моя днесь утроба по тебе *сгорает*», «Сердце мое *горит*, красота твоя *палит* меня», «Тщася сердце *затушить*, пуще вспоминаю» («Любовная лирика XVIII века», (стр. 76—77).

⁶ Более подробно о функционировании данных глаголов у Пушкина см.: Н. Н. И в а н о в а. Поэтическая «глагольная» перифраза у Пушкина. — Наст. книга, стр. 309 и сл.

подбор соответствующих эпитетов, которые подчеркивали «пламенную» стихию страсти — весь этот комплекс языковых средств был естественным в романтической поэзии, представляющей человека игрушкой сильных страстей. Впрочем, устойчивость отбора средств выражения, сама установка на сильную страсть в ее гиперболических формах проявления уже в 20-х годах XIX в. делалась навязчивым штампом.

3. В конце XVIII — начале XIX в. широко обращались и к метафорическим перифразам любви. В поэзии этого времени обычными были сочетания *страсть нежная, любовная, сердечная*⁷ (реже *страсть сластолюбная, лютая, приятная, прелестная* и другие), а также *чувство нежное* (иногда, просто *чувство*) — перифразы, восходящие к употреблению французских слов *passion* и *sentiment* в соответствующих значениях⁸. В начале XIX в. увеличивается количество сочетаний, связанных с представленным любовно-огня: *пылкая, пламенная страсть*, отодвинувших на второй план такое обозначение любви, как *сердечная привязанность, милая склонность*⁹, *чувство нежное, страсть нежная*, сделавшихся языковой приметой поэзии раннего романтизма (ср. у Галинковского: таим *милую склонность* — в изгибах сердца нашего — по глаза (зеркало души) — глаза наши нам изменяют. «Чувствия». — Часы задумчивости, 1799).

Пушкин-лицеист привлекает эту фразеологию в ее наиболее устойчивом варианте — *страсть нежная*: Уж начались восторги *страсти нежной* (Эвлега, 1814); *Страстью нежной* утомляйся (Гроб Анакреона, 1815); И все языком, сердцу внятным. О *нежной страсти* говорит (Посл. к Юдну, 1815); О жертва *страсти нежной*, В безмолвии гори (Фавн и пастушка, неизв. год.). После 1817 г. это сочетание встретилося в «Руслане и Людмиле», в стихотворении «Лизе страшно полюбить» (1824), в «Евгении Онегине» (I); с 1817 г. появляется сочетание *страсть пылкая*, что вполне объясняется романтическим уклоном творчества послелицейских лет. В поздней редакции стихотворения «Гроб Анакреона» (1817) Пушкин заменяет ранее бывшее «*Страстью нежной* утомляйся» на «*Страстью пылкой* утомляйся» (ср. также в «Руслане и Людмиле»: «Но, *страстью пылкой* утомленный» (I)).

⁷ Подобные перифразы встречаются у следующих авторов: *страсть нежная* (Лом., Сумарок., Княжнин, Урусова, Богд., Бобров, Мерзляков, И. Долгоруков., И. Дм., Карамз., Галинковск., А. Туманск., Рындовск., Озеров, Шаликов, Волков, В. Раевск., Рыл.); ~ *любовная* (Лом., Урусова, Хемн., Озеров, Галинковск.); ~ *сердечная* (Урусова); ~ *лютая* (Радищ.). Сочетание *пламенная страсть* типично для поэтов начала XIX в.

⁸ Ср. «Dictionnaire de l'Académie Française»; *passion*. ...Il se prend plus particulièrement pour *La passion de l'amour* (т. II, стр. 209).

⁹ Ср. «Dictionnaire de l'Académie Française»; *inclination*. ...Il se prend aussi pour *Affection, amour, Avoir de l'inclination pour quelqu'un. Il a beaucoup l'inclination pour elle* (т. I, стр. 639).

Нам представляется, что Пушкин, уже после 1820 г. обратившийся к сочетанию *чувство нежное* (в лицейский период оно не встретилось), хорошо ощущал специфические условия употребления этой перифразы в поэзии предшественников. Легкая ирония сопровождает его в стихотворении «Десятая заповедь», 1821 (Мне ль *нежным чувством* управлять?), как элемент стилизации выступает это сочетание в стихотворении «Из Ариостова Orlando furioso», 1826:

Стихи, *чувств нежных* вдохновенье,
Он по-арабски написал,

где оно стоит в одном ряду с такими сочетаниями в надписи Медора: *Счастливый грот ... Приют любви, забав и лени; Я знал утеху Купидона*¹⁰.

Впрочем, освобождение от эпитета *нежный* (*чувство нежное, страсть нежная*) в послелицейский период еще не означало раскрепощения слова *страсть* от его устойчивого лексического окружения, обозначающего проявление чувства: *пылать страстью* (РЛ I), *гореть страстью, страсть горит* (ЕО VII 14), *страсти погасли* (Воображаемый разговор с Александром I, 1824), но предоставляло большую свободу выбора индивидуальных оценок¹¹.

Обращение к трафарету при описании любви в ее различных проявлениях выходило за рамки наименования понятий «любовь», «любить». При описании чувства в его протекании, было ли оно представлено как элегическое томление или как бурное проявление страсти, чувственности, обращались к ряду устойчивых трафаретов, условных схем, символов, понятных в силу определенности применения читателям того времени. *Пламя любви, вспыхнувшее в сердце, вызывало волнение в крови, пыл, жар, огонь желанья*, вело к любовным наслаждениям, которые именовались *утехами Купидона, затеями Пафоса, приапическими затеями, битвами цитерскими*, а любовные огорчения — *обидами Киприды, Купидона*. Спутницы по тернистому или покрытому розами (символ, наслаждений) пути любви именовались *жрицами Венеры, наслаждения, монашенками Цитеры* (Пушкин), *девами радости, веселья, девами ночными* и т. п. В пушкинское время активизируется сло-

¹⁰ Ср. в черновых вариантах: Я [пил] ...пил душой И все *утехи Купидона* (т. 3, стр. 572). Более поэтически нейтральным, может быть, является сочетание *чувство нежное* в «Кавказском пленнике»: «Твой друг отвык от сладострастья, Для *нежных чувств* окаменел» (II), заменившими в первоначальном варианте строки: Во мне *погас огонь желаний* Увял я жертвою страстей (т. 4, стр. 321). Выбор старой перифразы может быть вызван здесь столкновением слов *нежный* и *окаменел*.

¹¹ В стихотворных текстах послелицейского периода слово *страсть* (в значении «пылкая любовь») имеет у Пушкина следующие определения: *гибельная, жестокая, пылкая, горестная, священная, глупая, обидная, постыдная, безнадежная*.

во *восторги*, независимое или в составе сочетаний с последующим уточняющим существительным или прилагательным, обозначающее высшую степень физического самозабвения, состояние иступления, экстаза¹². Пушкин, до 1823 г. часто прибегавший к этому слову, впоследствии резко сокращает его употребление, оценивая его, по-видимому, как слово романтического периода литературы 20-х годов (впрочем, не исключая его полностью из своего словарного запаса). Ср. у него: Уж начались *восторги страсти нежной*, И поцелуй любовью возгорит (Эвлега; ср. у Парни: «et mon bonheur commence Baisers d'amour, soyer longs et brûlans»); в *восторгах наслажденья* Твой шопот сладостный и тихой стон внимать (К ней, 1815); мы обомлели, В *восторгах* чувства онемели (Посл. к Юдину, 1815); В *восторгах* неги слабострастно, Блуждаешь по груди прекрасной (Усы, 1816); Что вы, *восторги сладострастья*, Перед тайной прелестью отрад Прямой любви (Месяц, 1816); настали *Восторги*, радости мои (Письмо к Лиде, 1817); И с Лилою прекрасной В *восторгах* умирать? (Фави и пастушка); Желанье робкое — а там *Восторг* и дерзость наслажденья (Торжество Вакха, 1818). См. также в стихотворениях: «Прелестнице» (1818), «Нет, нет, напрасны ваши пени» (1819), «Лайса, я люблю, твой смелый вольный взор» (1819), «О. Массон» (1819), «Платоническая любовь» (1819), а также в «Гавриилладе», «Руслане и Людмиле» (I, 116), «Кавказском пленнике» (II 2, 45).

4. Представление любви в образе огня гиперболизировало проявление страсти. С той же экспрессией в поэзии этого времени употреблялся образ яда, приравнение к которому подчеркивало ту же палящую силу чувства. В целом ряде случаев конкретного применения они (*огонь* и *яд*) в составе перифраз выступали как функциональные тождества, что подтверждается возможностью подменять одно опорное слово-образ — другим. Так, черновые варианты «Евгения Онегина» (I 33), вылившиеся в окончательном тексте в строки:

Нет, никогда *порыв страстей*,
Так не терзал души моей!

прошли следующие, последовательно сменяемые ступени: Так *огонь любви* / Так *огонь страстей* / Нет никогда в моей крови / Так

¹² Слово в подобном употреблении представляет собой, по-видимому, кальку французского *transport* — «иступление, восторг, *delir* «иступленный восторг»; *extase* «восторженное иступление». «Dictionnaire de l'Académie Française» под словом *extase* дает: On dit figurément, *Ravir en extase, être ravi en extase, pour dire, Ravir en admiration, être ravi en admiration, avoir un extrême plaisir de quelque chose* (т. I, стр. 490—491); «Petit Dictionnaire de Style» под словом *transport* отмечает: ...2. Aufwallung, Begeisterung, heftiger, Ausbrüche. Taumel — Epith. ~ poétique; ~ prophétique; ~ d'amour, de jalousie, du fureur, de colère, de joie (стр. 601).

не томил / Так не горел огонь любви / яд страстей / сгонь страстей — варианты смены, завершившиеся стихами, также впоследствии отвергнутыми:

Нет, никогда весь яд страстей
Так не терзал души моей! (т. VI, стр. 262).

Экспрессия, сопровождающая слова-образы *огонь* и *яд* в составе перифрастических штампов, обозначающих любовь (а шире — вообще какую-нибудь сильную страсть), допускала совмещение их при необходимости подчеркнуть особую силу проявления чувства. Ср., например, в «Руслане и Людмиле»: *Мрачится разум; дикий пламень И яд отчаянной любви Уже текут в его крови* (V). Огонь и яд — это две образные формы проявления любви, разные, но в равной степени выражающие ее убийственное, сокрушительное действие. В стихотворении «Как наше сердце своенравно» (1823) это отражено в следующих стихах:

Я умолял тебя недавно
Обманывать мою любовь,
Участьем, нежностью притворной
Одушевлять свой дивный взгляд,
Играть душой моей покорной,
В нее вливать огонь и яд,

где сочетание *вливать огонь и яд* — это перифраза *вливать в душу любовь, огонь любви, яд любви, любовь* со всеми ее «сжигающими» свойствами.

Рядом с сочетанием типа *яд любви* в поэзии предпушкинского времени функционировала перифраза с опорным словом *отрава*: *отрава любовная, страсти, злая, сладкая* и др.¹³; у Пушкина встречаем и этот вариант сочетания: *Любовь, отрава наших дней* («Я думал, что любовь погасла навсегда», 1816); Я таю, жертва *злой отравы* (Война, 1824). Выступая принятым заменителем слова *любовь*, перифраза могла включаться в качестве определяющего члена в состав описательно-метафорического сочетания с тем же семантическим наполнением при опорном слове-образе *огонь*:

Он пил огонь отравы сладкой
В ее смятеньи, речи краткой

Тазит, 1829—1830¹⁴.

¹³ Ср. у Княжнина: *И Генрих, упоен отравой нежной страсти, Не видит ничего* («Генриада» Вольтера, пер. Княжнина, IX, 1777); у Шаликова: *Дiana... Любви отравой упоенна* Желает освежиться там (Четыре части дня. Вечер, «Аглая», 1809, ч. V, кн. 2); у Мерзлякова: *Начнем, поведем слепой любви отравы* (Галл).

¹⁴ Ср. у Боратынского в стихотворении «Любовь» (1825):

Мы пьем в любви отраву сладкую;
Но все отраву пьем мы в ней,

Обращение к образам яда-отравы у предшественников и современников Пушкина выходило далеко за границы, им принятые (преимущественно при квалификации любви). Включенные в состав глагольных перифраз, обозначающих «испытывать или заставлять испытывать какое-нибудь определенное чувство», слова-образы *яд*, *отрава* стояли в одном ряду с такими обозначениями жидкостей, как *нектар*, *амброзия*, *мед*, противопоставляясь им как элементы, несущие в себе отрицательную оценку воплощенного в них чувства или состояния¹⁵.

Закрепившись в общезыковом употреблении как элемент оценивающей («ядовитость, крайняя вредность»), слова-образы *яд*, *отрава* редко в поэтической речи поддерживались в своих исходных значениях непосредственным лексическим окружением, если не считать двух перифрастических моделей — *пить яд (отраву) чего* и *лить яд (отраву) чего*, глагольный член которых акцентировал «вещность» слов-образов¹⁶. Ср. у Пушкина: Ты пьешь волшебный яд желаний (ЕО III 15); В нее (душу.— А. Г.) вливать огонь и яд («Как наше сердце своенравно», 1823)¹⁷.

Функциональная и экспрессивная близость образов *огня* и *яда* при характеристике проявлений различных чувств привели к смешению логически строгих формул глагольных перифраз *пить лить яд чего* и *гореть, пылать огнем чего*, в результате чего стали возможны соединения типа: *пить огонь чего, лить жар чего, горит*

И платим мы за радость краткую
Ей безвесельем долгих дней.
Огонь любви — огонь живительный,
Все говорят: но что мы зрим?
Опустошает, разрушительный,
Он душу, объятую им,

где та же игра на столкновении традиционных образов, опирающихся на возрождение основного значения слов *огонь* и *отрава*.

¹⁵ Ср., например: В сем сердце *грусти яд* Волнуется, кипит, цепь мыслей разрывает (Капн., Антигона д. II, явл. 5); Но *жизнь яд* люгий навек в груди оставлю (Крыл., Филомела, д. II); Истогни сей *злочества яд* (Сумарок., Ода Государыне имп. Екат. II, 1772 года); *кипит яд* твоей досады (Карамз., Перевод «Юлия Цезаря»); Снедает сердце *скорби яд* (Миллонов, Весна Тибулла); Но ревность — *яд ума* и страсть сердец жестоких (Вяземск., Пост. к М. Т. Каченовскому); Я нахожу *яд* в самом *нектаре любви* (Пельский, Собрание противностей — Мое кое-что); Ночь сладострастия тебе дает призраки И *нектаром любви* кропит ленивы маки (Батюшк., Мечта); К чему мне вымыслы? к чему мечтанья мне И *нектар сладких упоений?* (Вяземск., Негодование); Благодарю тебя, о мой эфирный друг! Питай меня всегда *амброзией мечтаний* (Вост., Царство очарованных).

¹⁶ Более подробно об этих сочетаниях см.: Н. Н. Иванова. Указ. соч., стр. 296 и сл.

¹⁷ Ср. у Батюшкова: Все в неистовой прельщает! В сердце *лёт огонь и яд* (Вакханка); см.: В. В. Виноградов. Язык Пушкина. М.—Л., 1935, стр. 257, св. 3.

яд чего, какой¹⁸. Экспрессия, подавляющая «вещность» слов-образов, делала безразличным выбор глагола. Вполне естественны поэтому следующие употребления, выражающие любовь или протекание этого чувства у Пушкина: *горит яд чего, какой: дикий пламень И яд отчаянной любви Уже текут в его крови* (РЛ V); *Он пил огонь отравы сладкой* (Тазит), *Их сладострастные напевы В сердца вливают жар любви* (Торжество Вакха); Но слушай чувство есть другое, Оно и нежит и <томит> В трудах заботах и в покое *Как яд мучительный горит* («И я слышал, что божий свет», т. II, вар., стр. 548, сн. 7е). Во всех этих случаях Пушкин прибегает к готовым фразеологическим схемам, целым комплексам со стертыми собственными значениями составных элементов¹⁹. С подобного же рода устойчивой формулой обозначения сильных страстей сталкиваемся и при чрезвычайно распространенном употреблении сочетаний *яд (чего) кипит (в крови, в душе, в сердце), носить (в крови, душе, сердце) кипучий яд*²⁰: О если бы тебя...

¹⁸ Сочетания типа *лить огонь, пламень, жар, луч чего в душу (сердце, грудь) кого*, или *пить огонь* (и др.) *чего* являются, по словам В. В. Виноградова, результатом смешения «библейской символики — французской» (ср. у Озерова: *Пролейте мести жар в реки и сердца.* — «Дим. Донск.», д. I, явл. 4). Подобного рода образования на границе XVIII—XIX в. явились результатом «нейтрализации» церковно-библейской мифологии и приспособления ее к «mentalité européenne», к идеологии буржуазно-дворянского европейского общества (преимущественно французского). Например, символика чувства воды, шедшая из библейского языка (*излить душу...*) сочеталась с французской фразеологией такого типа: *épancher son cœur; épanchement de cœur; épanchement de joie...* (В. В. Виноградов. Язык Пушкина, стр. 258—259).

¹⁹ Наряду с моделью типа *лить яд (чего)* существовали сочетания *лить яд* (где *яд* — символ разрушающей страсти) и *лить что* (какое-нибудь чувство). Ср.: *Они веселье в сердце лили* (Пушк., РЛ I); *Веселье лей земному кругу* (Держ., На новый 1797 год). Ср. *излияние, излить душу, облить презрением*. В. В. Виноградов пишет: «Большая часть лексических «параллелей» и «гнезд» пушкинского стиля, указанных Гершензоном, относится к области общелитературной семантики дворянского языка (конца XVIII и начала XIX в.), отзвуки которой очень сильны и в современной литературной речи. Таковы символика страстей, связанная с образами огня, жара, пламени, и изображение бесчувственности как остылости или холода (примеры см. в «Гольфстреме», стр. 27—30). Таковы идущие из библейской мифологии представления чувства как *жидкости* и переживания чувства в образе чаши, из которой или которую *пьет человек*» (В. В. Виноградов. Язык Пушкина, стр. 257).

²⁰ Слово *кипеть* применительно к обозначению бурного проявления чувств, мыслей представлено у Пушкина значительным количеством случаев (см. «Словарь языка Пушкина», т. 2, стр. 315). По-видимому, широкое употребление этого слова вызвало у В. Телякова уподобление чувств кипятку: *Сердца меж тем развернувшийся, В праздности цвет увядал; К перьям Лалис прикоснувшийся Чувств кипятков остывал* (Желания). Ср. также у Языкова: *Книжный быт и Нины милой Взоры полные любви.* — Все, что прежде *кипятило Чувства* свежие твои (П. Н. Шепелеву, 1836). См. «Французско-русский словарь»: *bouillir* — кипеть; ... *d'impatience* — гореть нетерпением (стр. 68); *é c i t e r* — 1) пениться; 2) перен. беситься, быть в

Постигло б страшное безумие любви; Когда б весь яд ее кипел в твоей крови (Мечтателю, 1818); В груди кипучий яд нося, В светлице гетман заперся (II I).

5. Если рассмотренные выше формулы *пить, лить яд* (и другие) *чего* (чувства, состояния) заключали в слове-образе сочетания оценку этих чувств и состояний (их губительности или благотельности), то аналогичные формулы *пить, лить чашу, (сосуд, фиал* и др. под.) *чего* (чувства, состояния) с метонимическим переносом слова-образа (чаша > содержимое чаши) не несли в себе оценочного, квалифицирующего момента. В зависимости от состояния или чувства, воплощенного в слове-образе, эти сочетания воспринимались то как яркие поэтизмы, то как риторические церковно-книжные формулы, что определялось путями их заимствования. В конце XVIII — начале XIX в. образ чаши привлекался для обозначений как положительных, так и отрицательных явлений, что было фактом, нарушающим специфику обращения к этому образу поэтов-классиков XVIII в., продолжающих традицию старой церковной письменности, где образ чаши был символом скорби и страданий, сочетание *пить смертную чашу*²¹ означало смерть, а сочетание *Христова чаша* было символом смертной скорби и страдания²².

К этой же сфере употребления относятся перифрастические сочетания *излить (пролить) чашу зол, гнева, кар, скорби* и др. *на кого-н.* или *над кем-н.* (обычно о божестве).

В конце XVIII в. перифраза *пить чашу чего* начинает наполняться «положительным» содержанием, начинает обозначать положительные эмоции, что произошло не без влияния французских поэтов, культивирующих эпикурейские настроения, а также поддерживалось непосредственными переводами античных авторов. В связи с общей тенденцией получает распространение и включение в состав перифрастической модели *пить, лить чашу, сосуд чего* других синонимов слова-образа: *фиал, бокал*, а в XIX в. *кубок* (последние два слова представляют индивидуальную попытку обновления стандарта)²³.

ялости (стр. 187); *brûler* 1) жечь; сжигать;... 2. 1) гореть, пылать; ... ~ *de...* сгорать, пылать от..., пламенеть; ... ~ *à petit feu* — перен. гореть желаньем (стр. 75).

²¹ Ср.: Оче, аще волиши мимонеси чаш* си* отъ мене... Лук. XXII. 42. Остр. ев. ... *с ъ м ѳ р т ѳ н а я ч а ш а* — *смерть*: Како о души не сотворитъ измѣны, тако и о смертной чаши. Псков. I. л. 6978 г. (И. И. Срезневский. Материалы для Словаря древнерусского языка, т. III. СПб., 1903. стр. 1483—1484). См. также: В. В. Виноградов. Язык Пушкина, стр. 258.

²² Сочетание это встретилось у Рыльева: Блажен, в ком дух над плотью властелин, Кто твердо шествует к Христовой чаше (Е. П. Оболенскому).

²³ Сочетание *бокал (покал) счастья* в развернутом образе встретилось у Державина: сами прикажем в нашем гнезде Осени доброй нам дать по труде *Счастья покал* (Осень); *кубок счастья* — у Б. Раевского.

Модель сочетания активызигируется в начале XIX в. Любопытно заметить, что склонные к архаике авторы — Петров, А. Шишков, Востоков, Мерзляков, Озеров, Кюхельбекер, Капнист и некоторые другие употребляют образ чаши преимущественно традиционно, обозначая им жизнь, смерть, беды, страдания²⁴. К 30-м годам XIX в. перифраза с этим образом стала таким ходовым поэтическим штампом, что вызывала у ряда авторов стремление его избежать, от него освободиться. Приведем несколько примеров этих сочетаний:

Иль ада люта дщерь, на весь свой род зложадной
Излившая фиал всей ярости богов,
Не выпивасмый веками,—
Фиал стыда и кар

Мерзляков, Кассандра;

И растворяют крылья врат,
Из коих истина царева
Исходит, праведная дева,
Земле износит чашу гнева
Или же благости сосуд
И возглашает правый суд
Кюхельбекер, Зоровавель, II;

И бога целует, и бога ласкает
И полную чашу блаженства сулит
А. Шишков 2-й, Мадагог и Баядера;

Не новой чаши наслажденья
Я б прежних дней просил у них
Веневит., Посл. к Рожалину.

Обращение к этому рода фразеологической схеме у Пушкина связывается преимущественно с первым периодом его творчества. Ср.:

Он полную чашу пьет любви

Кольна, 1814;

И не несут забвенья фиал

Разлука, 1816;

Страданья чашу пьет

Фавн и пастушка;

²⁴ Ср. следующие обращения к этому образу у перечисленной группы авторов: *чаша смертная, зол* (Петров), *чаша зол, ограды* (Капн.), *чаша гнева* (Шишк.), *чаша горести, зол* (но и *наслажденья*), *фиал кар, стыда, лютости богов* (Мерзляков), *чаша житейская, земная, несчастья* (но *сосуд благости*) (Кюхельб.), *чаша бед, скорби* (Озеров), *чаша зол* (но *сосуд наслаждений*) (Вост.).

Я хладно пил из чаши сладострастья

«Позволь душе моей открыться
пред тобою», 1819,

И чашу пьет отрады безмятежной.

Гавриилиада ²⁵.

6. Слово *яд* могло в качестве слова-образа вступать в ассоциативные связи со словом-образом *змея*, включаясь в образный комплекс, связанный истоками с церковно-книжной традицией. Они издавна привлекались для обозначения таких резко отрицательных явлений, как зависть, коварство, злость, лесть, связанных в христианской мифологии с пластическим представлением змея-дьявола. Устойчивость подобного уподобления коварства, зависти — змее привела к широко практиковавшейся в поэзии XVIII в. персонификации этих состояний, наделяемых всеми свойствами исходного образа. Пластический характер воспроизведения их поддерживался устоявшимися живописными канонами. М. Сперанский в «Правилах высшего красноречия» ²⁶ дает следующую рекомендацию: «Вдали, во мраке, поставьте чудовище, грызущее собственное свое чрево, изрыгающее из себя с желчью яд, окруженное досадами, муками, всем ужасным, и внизу подпишите: это порок!» В «Иконологическом описании добродетелей и пороков» дается следующее изображение зависти: «Зависть изображается женою престарелую, престаршую, бледною, сухощавою, беспокойною и печальною — — —; на голове и в руках у нее змии, кои грызут ея внутренности: возле ее стоит седмглавная Гидра и Собака ²⁷. В разделе «Иконологическое описание животных» общаются представления, которые связывались с образом змен: «Змия имеет различное означенование: в круг свившаяся значит рассуждение, предосторожность, здравие; пресмыкающаяся, угрызение совести, печаль, зависть, раздор, мятеж, неблагоприятность» ²⁸.

На фоне этих рекомендаций делается понятным однообразие средств, к которым прибегали поэты при описании зависти. Ср. у Державина: Что Зависть от его сиянья Свой бледный потупляет

²⁵ Но в 1829 г. в стихотворении «Воспоминания в Царском Селе»: (Так отрок библии, безумный расточитель, До капли истощив раскаянья фиал, Увидев наконец родимую обитель, Главой поник и зарыдал) Пушкин возвращается к этой модели, сталкивая ее возможную библейскую реализацию *истощить чашу чего* с поэтическим *выпить фиал* (чего). Пушкин (о чем говорят его черновики) пришел к этому слиянию форм старого книжного языка и современных форм выражения не сразу (см. т. III, стр. 771—772); лишь воспроизведя это сочетание, он нашел емкую отсылочную формулу (ср. с черновым текстом: Как древле юный расточитель Томим раскаяньем живым... Потоку слез он волю дал).

²⁶ М. С п е р а н с к и й. Правила высшего красноречия. СПб., 1844, стр. 12.

²⁷ «Избранные эмвлемы и символы». СПб., 1811, стр. XVI.

²⁸ Там же, стр. XLIII.

взор, Среди безмолвного стenanья Ползет и ищет токмо нор, Куда бы от него сокрыться (Водопад); у Карамзина: Ядовитая лесть, которая вьется и шипит вокруг Госупарей могла ли уязвить такое героическое сердце. Нет! гнусное насекомое, пресмыкаясь во прахе, не ужалит орла, под небесами парящего (Ист. Похв. слово Екат. II); у Радищева: в близи ее не смела Зависть яд пускать свой черный, И ее ехидны люты Мелетрису зря немели (Бова); у Хвостова: Тряхнув на голове змеями От трупа зависть прочь бежит (Смерть Суворова).

Заданный образ надолго определял и подбор соответствующей лексики и фразеологии. Злость, зависть, лесть, коварство (и другие) обычно бывали *ядовитые, змеиные, черные, лютые*, они *источали, лили в душу, сердце, грудь яд, желчь, грызли душу, шипели, вились вокруг кого-нибудь*. Варьирование ограничивалось комбинацией этих признаков и подбором синонимов для их обозначения.

Персонализация признака, свойства, подкрепленная устойчивой традицией связывать яд со змеей, ехидной, привела к появлению в поэзии XVIII — начала XIX в. двух перифрастических выражений: *зависть, злоба* (и другие) *льет свой яд на кого-н., что-н.*, в котором предметная основа образа ощущается достаточно ярко, несмотря на то, что сам по себе оборот стандартен, например: *Злословие свой яд на имя мудрых льет* (Карамз., Опытная Соломонова мудрость); Ни гордых он не созипает Палат, где *зависть яд свой льет* (Ода X Горация, пер. Поповского)²⁹ и *кто-н. льет яд зависти, злобы, лести* (и др.), где слово *яд*, представляя собой стертый образ, выступает как синоним слов *ядовитость, ядовитый*, например: О стыд! — — Слыть недругом *коварству злому* И чтить его внутрь сердца *яд* (Держ., На взятие Варшавы); Из уст твоих течет *Яд лести* И злоба ухищренных змей (И. Дм., Преложение 49-го псалма)³⁰.

Змея и яд (желчь) змеи могли употребляться и как символы рассматриваемых явлений, а также как образы, их в себе воплощающие (мы не говорим уже об их использовании как объектов приравнения, сопоставления в различного рода сравнительных оборотах). У Сумарокова, например, сочетание *злы нильски яды* является воплощением бед, несчастий: Страдали мы бесчеловеч-

²⁹ Сочетание типа *зависть льет свой яд на кого-, что-н.* не закрепляется только за рассматриваемыми чувствами. Были возможны и другие изменения образа; ср., например; *сладогострастие льет сладкий яд для сердца, но смертоносный для ума* (Сперанский, Правила высшего красноречия, стр. 41), где образ яда, являясь опорным словом модели (*яд, желчь, отравя чего*), с образом змеи не связан. Об употреблении глагола *лить* в подобных сочетаниях см. выше.

³⁰ Данные примеры связываются нами с образом змеи в силу прямых лексических указаний в тексте: в первом примере *яд коварства*, а *коварство* чаще всего — это *змея*, во втором — наличие в тексте рядом сочетания *злоба ухищренных змей*.

но, И жали смертоносный плод: Предайся ты забвению вечно Нещастнейший минувший год: *Исчезниге злы нильски яды* (Ода Государыне имп. Екат. II 1672 года)³¹.

Как и в рассмотренных выше случаях, образ яда змеи, не будучи поддержан соответствующим семантическим окружением, превращается в эпитет, определяющий соответствующее чувство или состояние со стороны его губительных свойств, сливаясь с образом яда как отравляющего вещества вообще, например: *Снедает сердце скорби яд* (Милонов, Весна Тибулла); *Яд горький роскоши всечасно отравляет* (Б. *, Бессмертие души.— «Аглая», 1810. ч. XII, кн. 3) и др.

У поэтов XIX в. образ змеи связывается преимущественно с завистью, что, впрочем, не исключает и других приравнений. Карамзин, Полежаев, Вяземский уподобляют змее скуку, тоску: Есть томная на свете мука, *Змея сердец; ей имя скука* (Карамз., Гимн глухцам.— «Вестн. Европы», 1802, ч. II); Там заглушал змею мучений, *Тоску души высокий ум* (Полеж., Видение Брута). Змея здесь — символ душевных страданий. Она в этой функции связывается с синонимическим образом червя³², который гложет или точит душу (ср.: *Любовь — сердечный червь* — И. Долг., Сумерки моей жизни; *Червь забот Меня томит*, как огненная жажда.— Одоевск., Василько, II) или скорпиона (*У изголовья совесть-скорпион* От везд засохших гонит сладкий сон.— Лерм., Джулио), несущего те же функции.

Пушкин ранних лет при обращении к образам змеи и яда — весь в традиции. В черновых вариантах стихотворения «К другу

³¹ Определение *нильски (яды)* связано, по-видимому, с образом крокодила, являющегося олицетворением злобы. См. у Ломоносова в стихотворении «Проект иллюминации ноября — 25 дня 1753 года»: «Где зависть, в жале яд посящая змеином, И злобы жерския свирепый Крокодил... В одном чудовище на дерзость рождены», или у В. Л. Пушкина в стихотворении «К князю П. А. Вяземскому: «О зависть лютая, дочь яда, крокодил».

³² Червь, грызущий сердце, душу — старый образ, встречающийся как в церковной литературе, так и в разговорной речи. И. И. Срезневский в «Материалах для Словаря древнерусского языка» выделяет под словом *ч е р в ь* — *ч е р в ь* употребление в образных выражениях: *Неусыпающему черви грызения*. Георг. Ам. (Увар.) л. 318 (т. III, стр. 1557). «Словарь современного русского литературного языка» (Изд. АН СССР, т. 17, М.—Л., 1965, стр. 853) под словом *ч е р в ь* дает: 3. Перен. О чувстве, состоянии, подтачивающем нравственные силы. Червь чего-нибудь (тоски, раскаяния, сомнения и т. п.). [Дон Жуан:] Прочь думы! Прочь сомненья *голодный червь!* Забудем все! А. К. Толст., Дон Жуан. *Червь ненависти* все еще оставался в моем сердце. Бел., Письмо М. А. Бакунину, 15—21 ноября 1837.... *Червь точит, гложет, сосет кого-нибудь или чье-нибудь сердце, душу, жизнь* и т. п. Словари французского языка отмечают под словом *в е г* (червь) употребление словосочетания *в е г rongeur* в значении «тоска, забота», «мучительное беспокойство» («Русско-французский словарь». Под ред. Л. В. Щербы. М., 1959, стр. 719; «Французско-русский словарь», сост. К. А. Ганшиной. Изд. 3. М., 1957, стр. 826).

стихотворцу» (1814, т. I, стр. 341—342) он, говоря о зависти, воспроизводит классическую иносказательную схему:

Иль зависть богача не смеет уязвить?
Что, есть ли, вооружась шипящей клеветою,
Всечасно ползая повсюду за тобою,
Наполнит горечью всю чашу бытия,
Покроет мраком жизнь и ввергнет в гроб тебя,

впрочем, не выдерживая логической подчиненности образующих ее элементов: персонифицированная зависть, у которой змеи клеветы (шипящие), перерастает у него сама в змею, которая ползает (как змея), но в то же время наполняет горечью (ядом) чашу бытия (жизнь кого-н.).

Этой же схемой, говоря о зависти, пользуется Пушкин в стихотворении «К Дельвигу» (1817):

Так рано зависти увидеть зрак кровавый
И низкой клеветы во мгле сокрытый яд.

В статье <О прозе.> («Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу») (1822) Пушкин воспроизводит этот штамп иронически как образец украшенной прозы своего времени: «Презренный зоиц, коего неустынная зависть изливает усыпительный свой яд на лавры русско-го Парнаса... боже мой, зачем просто не сказать лошадь; не короле ли — г-н издатель такого-то журнала» (т. XI, стр. 18) ³³.

7. Основу большой группы фразеологических сочетаний с отрицательной экспрессией, обозначающих различное состояние души или ума, образовывали слова-образы *мрак*, *тьма*, *темнота*, *ночь*, *тень*, *сумрак*; *туча*, *облако*; *мгла*, *туман*. Наиболее традиционными из них были *мрак*, *тьма*, *мгла*, *туча*, связанные с национальной литературой церковного характера и несущие в определенных сочетаниях, специфических для этой литературы, высокую стилистическую окраску.

Длительная традиция употребления этих слов-образов, так же как и в ряде аналогичных случаев, определила выдвигание у них на первый план экспрессивных функций, способствовала превращению их в отрицательно оценивающий эпитет ³⁴.

³³ Книжное, риторическое обращение к словам-образам *яд*, *змея* тесно смыкалось с общенародным применением этих слов в их экспрессивно оценивающих функциях. См. в Словаре АР статью *яд*.. 2) * То, что удобно заражая, развращает нравы. Дурные примеры суть яд для молодых людей (ч. VI, стр. 1445). При слове *отрава* подобное употребление не зафиксировано.

³⁴ См.: В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1947, стр. 35—41 (см. стр. 38: «Туча в русском фольклоре — символ печали, всякого несчастья»). В. В. Виноградов пишет: «Символы мрака, тумана, угасания, увядания, холода, черные краски пе-

Слова *мрак*, *тьма*, *туча* издавна употреблялись как символы скорби, печали, бед, напастей и вообще «мрака душевного»³⁵, а также в составе сочетаний *мрак души*, *сердечный*; *мрак печали*, *скорби*, *горести* и т. п.

Слова-образы *тьнь*, *туман*, *сумрак*, *облако*, *ночь* стали активизироваться в качестве речевых синонимов опорных слов-образов модели *мрак (чего)*, *мгла (чего)*, *туча (чего)* лишь в конце XVIII — начале XIX в. В это же время вводятся в поэтический обиход слова *ненастье*, *темнота*. Расширяется сфера применения этих слов как оценочных при характеристике какого-либо чувства или состояния. Экспрессивная эквивалентность этих слов хорошо прослеживается на примерах однотипных их употреблений. Ср.: *сквозь тучи бывшия печали*, Что лютый рок на нас навел... (Лом., На пень рожд... гос. имп. Елис. Петр., 1746 года); Явились: *исчезал туман моей печали* (Кюхельб., Ангел); *Во мгле душевного ненастья*... Людского ищет он участия (Бенедикт., Скорьбь поэта); Тако мечтая, восстала и, чтобы *сомненья рассеять Сумрак*, сзывает подружек любезных (Мерзляков, Европа. Идиллия Мосха).

Замена старых опорных слов более свежими не была ломкой модели, но при наличии некоторых контекстных условий несколько оживляла метафору. *Мрак печали* в сочетании с глаголами *окружить*, *объять*, *осенить*, *покрыть кого*, *лежать на ком*, так же как и сочетания *гнать*, *разогнать*, *рассеять мрак печали*, или *мрак печали исчезает*, *сбегает* (и другие) были обычной формой обозначения состояния печали. Некоторые из глаголов, вступающих в эти соединения как их составная часть, в силу устойчивости их применения, могли употребляться и вне границ сочетания, обозначая пребывание в каком-нибудь душевном состоянии или освобождение от него (ср. *разогнать*, *прогнать*, *рассеять печаль*, *заботу* или *радость* и т. п.). Но в сочетаниях типа *тучу*, *туман*, *облако (чего)* *прогнать*, *рассеять*, особенно при некоторой дополнительной поддержке слова-образа, ощущение метафоричности глагола было более ярким. Ср., например, у Шевырева: *Отряхнув она с очей Мрак невежественной ночи К свету утренних лучей Отверзает бодры очи* (Петербург).

чали лежат в основе метафорической фразеологии, изображающей внутренний мир героя» («Стиль Пушкина». М., 1941, стр. 168).

³⁵ «Христианская литература, идя по пути представления лучшего — светом, а враждебного — тьмой, выработала специальное истолкование этих противоположных понятий. Свет — христианство, тьма — иудейство, «безбожие» или всякое отклонение от ортодоксального христианского вероучения, т. е. ересь» (см.: В. П. Андрианова-Перетц. Указ. соч., стр. 38). При определении печали поэты обращались к следующим опорным словам-образам: *мрак печали* (Тредьяковск., Держ., Капн., Петров. И. Дм., Рыл.); *туман печали* (Кюхельб.); *тьнь печали* (Лом., Поспелова, Марлинск.); *облако печали* (Милонов, Рыл.); *туча печали* (Лом.).

Обычной для поэтов при обращении к рассматриваемой группе образов была игра на столкновении контрастных представлений: тьма — свет; мрак — солнце; луч — мгла. Ср.: Ты, уз житейских облегчитель, *В душевном мраке милый свет* (Жуковск., Мечты); *Унылой мрак душевных чувств моих Как солнцем озарится* (Карамз., К верной); *Веселья луч в душе затмился, И дни во мгле мои текут!* (Шаликов, Роца); дух упорный, *...Луч надежды благотворной Потопил в глубокой мгле* (Полеж., На болезнь юной девы).

При перечислении опорных образов и символов, обозначающих отрицательно оцениваемые явления души, ума, общественных состояний и положений, указывалось на неравнозначность привлекающихся слов-образов: одни из них, связанные с длительной традицией употребления в данной функции (*мрак, тьма, туча, мгла*), вышли далеко за пределы поэтической речи как символы или эпитеты с очень широким кругом применения, другие (*тьма, туман, сумрак, ночь; пелена, облако, покров* и пр.) были живыми явлениями поэтической речи начала XIX в., призванными быть функциональными синонимами классических слов *мрак, тьма* или составным элементом калькированных перифрастических схем (*слова покров, печать*).

Отношение лицейста Пушкина к этим двум группам слов образов чрезвычайно показательно для оценки его языковых вкусов этого периода. Он отдает предпочтение сочетаниям со словами: *тьма*³⁶ (*Исчезла грусти тень.* — «К сестре», 1814; *И снова вокруг меня угрюмой скуки тень.* — «Итак, я счастлив был...», 1815; Стихами, прозой станем Мы *знать печали тень.* — «Посл. к Галитчу», 1815), *покров* (*Я все забыл; печали молчаливой Покров лежит над юною главой.* — «Опять я ваш, о юные друзья», 1817)³⁷, *печать*

³⁶ Типичным для этого времени является обращение к слову *тьма* в значении «призрак, нечто нереальное» в сочетаниях *ловить тень чего* (С прелестницей *ловить веселья тень*, «Сон», 1816); *обнимать тень чего* (*И счастья тень*, забывшись, *обнимать*, — «Князю А. М. Горчакову», 1817). Значение это, впрочем, зафиксировано Словарем АР: *те н ь...* 3 * Вид, подобие, мечта, вещь, в одном только воображении существующая (ч. VI, стр. 830).

³⁷ Сочетания, основанные на модели: *покрыть (что) покрывалом (завесом, покровом, флером) чего, быть под покровом чего; поднять завесу чего; снять с глаз завесу чего* (какого-н. чувства, состояния) были широко употребительны в украшенной речи начала XIX в. Ср.: *увяло веселье... под желтою завесою печали* (Галинковск., Скука, 2. — «Часы задумчивости», 1799); *глаза твои закрываются завесою печали* (Он же, Нежность. — Там же); *черный креп печали Темнит огонь в глазах* (Карамз., Протей); *подернул Покрывалом тяжкой скорби Рим* (Радищ., Песнь историческая); *злой кручины покрывала Не сваять неуго с лица* (Марл., Андрей, кн. Переяславск.); *снимает днесь завесу заблужденья* (Вяземск., Петербург); *сии достоинства таились под завесою скромности* (Карамз., Цветок на гроб моего Агатова. — «Аглая», 1794, ч. I); *завесить дочерей своих покрывалом скромности* (В. Туманск., Письмо № 9, 1823); *ланицы Завесой бедности покрыты* (Марл., Андрей кн. Переяславск.). «Petit Dictionnaire de

(Когда на каждое мечтанье *Унынье черную кладет свою печать.*— «К Шашкову», 1816, а также негативно: Все кончилось,— и *резвости счастливой В душе моей изгладилась печать.*— «Опять я ваш, о юные друзья»). Привлекает Пушкин и слово *ненастье* как символ горестной жизни (*Вся жизнь моя — печальный мрак ненастья.*— «Князю А. М. Горчакову», 1817) или житейских бед (Ему Зевес надежный страж *От грозного ненастья.*— «Мечтатель», 1815).

К классическому слову-образу *мрак* он прибегает лишь один раз в «Осгаре» (1814): *На сердце горестном унынья мрак лежал*³⁸.

Стандартным является и обращение его к общезыковым сочетаниям *мрак души, душевный* (Блаженство, 1814; Разлука, 1816).

Воспроизведением устойчивой фразеологии выступают у Пушкина этих лет строки: «Меж ними юная любовь,— *И пала таинства прелестного завеса*» (Леда, 1814)³⁹, а также: Ты будешь Вакха жрец лихой,— *На прочее — завеса!* (Пирующие студенты, 1814), отражающие употребление слова *voile* в связанном применении. По-видимому, те же фразеологические модели с образом *завесы, покрова, пелены* легли в основу описательно-метафорического сочетания *пелена предрассуждений* (*От пелены предрассуждений Разоблачался ветхий трон.*— «Андрей Шенье», 1825), сделавшегося в данном тексте предметом сознательного отбора. Пушкин приходит к нему, отвергая более специфическое для традиции русской литературы словосочетание с опорным образом: *От ветхой тьмы предрассуждений / От древней тьмы / От старой тьмы предрассуждений Уж обнажался <врзб> трон* (т. II, стр. 940).

Впрочем, подмена опорного образа могла в данном случае определяться и несовместимостью слов «обнажаться от тьмы предрассуждений». В оде «Вольность» в строках

Везде неправедная Власть
В сущенной мгле предрассуждений
Воссела —

Style» указывает под словом *voile*:... fig.: *le ~ du mystère, de l'ignorance, de l'erreur*:... *envelopper qc d'un voile* ou *jeter un ~ sur qc*:...; *avoir un voile devant les yeux*; *sous le ~ de l'amitié* (стр. 629); под словом *ba n-de a u*:... *avoir un ~ sur les yeux, avoir les yeux couverts d'un ~*:... *arracher, faire tomber à qn le ~ de dessus les yeux* (стр. 55).

³⁸ В вариантах стихотворения «Выздоровление» (1818) встречается *туман унынья*: Я зрел в твоих очах *унынья туман* — строки, выпущенные из окончательного текста.

³⁹ Точной калькой являются у С. Глинки следующие строки в переводе «Юнговых ночей»: *Прострем на бедствия житейския покров* (Ночь X), ср. также у него же: С грядуща времени *завесу таинств снимем* (Там же, Ночь V).

Пушкин идет опять по пути отталкивания от более ходовых обшечкижных опорных слов *мрак*, *тьма*, предпочитая их менее затверженный речевой синоним⁴⁰.

8. При характеристике явлений, расцениваемых как благотельные, положительные, Пушкин обращается к словам-образам, обозначающим непосредственно или метонимически свет, луч или предмет, несущий, излучающий свет (*свет*, *луч*; *солнце*, *светило*, *звезда*, *светильник*, *факел*, *лампада*)⁴¹. Все эти слова-образы издавна привлекались при эпитетной, образной квалификации ума, праведных и правильных мыслей, веры, учения, противопоставляемых мраку, тьме глупости, неразумия, духовного заблуждения, не истинной веры, невежества. Связанные с соответствующими глаголами, называющими процесс излучения света или его угасание, слова-образы *свет*, *луч*, *светильник* (и другие) образовывали устойчивые модели, обозначающие проявление состояния, воплощенного в слове-образе⁴². Ср. у Пушкина:

⁴⁰ Словарь АР при словах *тьма*, *мрак* фиксирует переносные значения: *т м а...* 3) в переносном и нравственном смысле именуется иногда состояние, противоположенное состоянию благодатному или просвещению (ч. VI, стр. 720—721). При слове *м г л а* подобное употребление не зафиксировано.

Впрочем, употребление слова *мгла* как синонима слов *мрак*, *тьма* тоже традиционно (см.: И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка, т. II, стр. 223). Ср.: И введомы народы *Шествуют открыты мглою Неизвестности*; но блещет Во среде *столетий мрака* Молния в сверканьи светлом (Радищ., Песнь историческая); Не руки ль грозныя таинственной косою *Во мгле ничтожества* сверкают? (Тепляков, Гебержинские развалины); Всех радостью сияют очи, Рассеяна *унынья мгла* (Хвостов, Александр I в Париже) и др.

⁴¹ В. П. Адрианова-Перетц пишет: «Противоположение тьмы и света (дня и ночи) и веселого и грустного настроения духа, обобщение «понятия света как чего-то желанного, черного как признака печали объясняет, по наблюдениям акад. А. Н. Веселовского, прочие метафорические эпитеты: «черная тоска». И далее: «Приуроченные метафор свет — тьма к религиозным представлениям перенесено в русскую литературу в готовом виде из памятников переводной библейско-византийской литературы... Наибольшее развитие метафоры свет — тьма получили в Евангелии Иоанна, которое и начинается метафорой Христос — свет» (В. П. Адрианова-Перетц. Указ. соч., стр. 35—36, 40).

⁴² Б. В. Томашевский говорит об обращении к старым символам в гражданской лирике начала XIX в. «Еще определеннее употребление слова «свет» в противоположность «тьме». Уж давно этим словом означалось все прогрессивное, все, связанное с представлением о гражданской свободе, вольнолюбивых политических идеалах, непримиримой борьбе с косностью» (Б. Томашевский. Пушкин, кн. I. М.—Л., 1956, стр. 197). В примечаниях к стихам Ломоносова: К тебе я вопию, *Премудрость* бесконечна: *Пролей свой луч* ко мне («Петр Великий», песнь 1, 9) сообщается: «Обращение было традиционно, но если Гомер, Вергилий и Тассо зывали к «Музе», а Клопшток к «бессмертной душе», то Вольтер, верный заветам Буало, обращается за поэтической помощью к «высочайшей Истине («*auguste Vérité*»)» (М. В. Ломоносов. Полное собр. соч., т. 8. М.—Л., 1959, стр. 1134).

Бежите в ужасе того, кто с первых лет
Безумно погасил отрадный сердцу свет

Беллерос, 1817,

Уж холодной истины докучный вижу свет

К Шишкову, 1816;

Пускай ума свечильник

Погаснет пыле в нас

К Пушкину, 1815;

И ярче уж горит свечильник просвещенья

Второе послание к Цензору, 1824;

Так ложная мудрость мерцает и тлеет

Пред солнцем бессмертным ума

Вакхическая песня, 1825;

Я проклял знаний ложный свет,

А слава... луч ее случайный

Неуловим

Сцена из Фауста, 1825;

Там веры чистый луч потух

«Стамбул гяуры нынче славят».

Обращение к этим образам при обозначении различных чувств и состояний активизировалось в начале XIX в. Обычно к ним прибегали для квалификации благодетельных чувств, причем преимущественно пользовался в качестве слова-образа *луч*, который можно было *лить*, который *протекал в глубину сердца*, мог *угасать* или *сиять*. Наиболее устойчивым было уподобление лучу — надежды (не из сферы чувств — славы, бессмертия), реже — других чувств⁴³.

Следует заметить, что различного рода поддержка образа опорного слова сочетания (оживление стершейся метафоры) в XIX в.

⁴³ Чтобы судить о частоте обращения к тому или иному образу, приведем следующий перечень встретившихся нам случаев в пределах просмотренного материала, не претендующий, впрочем, на исчерпанность (сочетания, обозначающие чувство и состояние): *луч блаженства* (Радищ., И. Долгоруков.), *~ веселья* (Костр., Шаликов), *~ забавы* (Марл.), *~ любви* (В. Петров, Пospelова, Жуковск., Шихматов), *~ надежды* (Княжнин, Капн., Радищ., Карамз., И. Дм., Пospelова, Шаликов, Мерзляков, Крылл., Озеров, Гнедич, Милонов, В. Раевск., Языков, Веневит., Полеж., Марл., Лерм.), *~ отрады* (Костров, И. Дм., Вост., Озеров, Гнедич), *~ радости* (Капн., Костров, Пospelова, Шаликов), *~ спокойствия* (Люценко), *~ счастья* (Мерзляков), *~ свободы* (Озеров, Окулов), *~ предчувствия* (Шаликов), *~ тшеславия* (Веневит.); *свет веселый* (Тредьяковск.), *~ надежды* (В. Петров, Мерзляков, Гнедич, В. Туманск., Лерм.), *~ раскаянья* (Озеров.), *~ счастья* (Урусова, В. Раевск.).

была сильнее, чем в XVIII в., где сочетание могло выступать и выступало как замкнутое — экспрессивно окрашенный синоним соответствующего слова: *луч надежды* (т. е. надежду как нечто светлое) можно *явить* (Княжнин), он может *исчезнуть* (Капн.), его можно *терять*, *видеть* (Капн.), он может *протекать* (*чье*) *сердце* (Радищ.), *проникать в глубину сердца* (Костр.), его можно *лить* (Костр.). Лишь изредка мог *луч надежды гореть* (Княжнин), *луч радости угасать* (Урусова), *луч блаженства и луч веселия сиять* (Радищ., Костров).

В последнее десятилетие XVIII в. стремление обновить метафору слова-образа именного сочетания приводит к усилению поддержки его глаголом. Появляются в большом количестве: *сиять*, *блестеть*, *гореть*, *озарить*, *осветить*, *гаснуть*; *затмить*, *бледнеть*, *темнеть*, *погаснуть*, *угаснуть*, *согреть*, *растопить*, а также специфические определения: *тусклый*, *светлый*, *златой*, *блестящий*, *ясный*. Но спаянность составных частей сочетания (*луч надежды*, *свет радости*, *любви* и под.) часто и в начале XIX в. приводит к вводу определений, лишь внешней формой (грамматически) связанных со словом-образом: *луч надежды*, *всесильный*, *живой*, *отрадный*, *нежданный*, *прощальный*, *благодатный*, *животворный*, *прелестный*, *кроткий*, *лестный*, *томный* и др. под. Управляемые слова сочетаний чаще всего бывают лишены непосредственно связанных с ними эпитетов (лишь *надежда* определяется как *благая*, *отрадная*, *благотворная*, *обманчивая*, *радостная*, а *радость* и *любовь* — *небесные*).

Пушкин, обращаясь к этому слову-образу, не выходит в область оригинальных применений:

И славы русской луч угас?

«Все так же ль осеняют своды»; 1821;

Ужель надежды луч исчез?

В. Л. Давыдову, 1821;

И луч бессмертия горит⁴⁴

Наполеон, 1821.

В основе уподобления надежды — звезде лежали «путеводные» свойства звезды. Ср.: *звезда надежды угасает* (Жуковск., Цветок); И вновь в небесной вышине *Звезда надежды засияла* (Рыл., Войнаровский); Едва *надежды* лишь *сияло Светило* над моей тропой (Жуковск., Мечты); И померкнуло прежде, чем младость, *Светило надежды моей* (Лерм., «Хоть давно изменила мне ра-

⁴⁴ Ср. у Капниста: Сколь чуден ты в делах Своих! В них *луч твоей блистает славы* (Вездесущность и промысл божий).

дость»). Эти же свойства легли в основу уподобления дружбы — звезде у юноши Пушкина:

Я думал, что любовь погасла навсегда,

.....
Что дружбы наконец оградная звезда

Страдательца довела до пристани надежной

Элегия («Я думал, что любовь погасла навсегда»), 1816

9. Типичным отражением ходовой фразеологии начала XIX в. было у лицеиста Пушкина обращение к устойчивым символам, обозначающим различного рода зависимость (*сети; оковы, цепи, узы, вериги*) или тягостность душевного или общественного положения (*бремя, гнет, груз, ноша; иго, ярмо*). В большинстве случаев Пушкин в ранних произведениях не выходит из рамок установленных ходовых употреблений этих символов, часто закрепляя за отдельными синонимами какую-нибудь преимущественную область применения. Так, к слову *оковы (цепи)* он обращается как к символу любовной зависимости («О дева-роза, я в оковах», 1824), как и к слову *сети* в составе сочетаний: *ловить в сети* (Пускай Глицерия, красавица младая, Других неопытных в любовную ловит сеть.— «К Лицинию», 1815), *раскинуть сети кому* (Но вздумала красotka Любви раскинуть сеть.— «Фавн и пастушка», VIII), *увлечь в сеть* (Был я прекрасной В сеть увлечен.— «Измены», 1815. Ср. также: Гордой Елены Цепи забыл.— Там же), представленных в их широкоупотребительных общезыковых вариантах.

10. Как уже неоднократно отмечалось выше, поэзия предпушкинского времени пользовалась не только стандартными формами номинации наиболее активно привлекающихся в качестве объектов изображения чувств и состояний, но располагала и целым рядом других традиционных приемов их воспроизведения⁴⁵. Наиболее существенным из них следует признать прием персонификации некоторых явлений, как-то, любовь, сон, наслаждения, забавы, веселия и нек. др. Некоторые из этих персонификаций опирались на мифологическую традицию⁴⁶.

⁴⁵ Эти условные приемы изображения чувств получили узаконение в «Поэтическом искусстве» Буало. Ср. любопытный перевод Хвостова: «Безумно, коль хвали Создателя миров, Певец начнет кадить Языческих богов. Но в светские стихи, шуточные, любовны,— свободно помещай кумиры баснословны. Ты жрицам Ваховым присвой на тростя хмель, Клото се ножницы, а Пану дай свирель; Пусть позовет Харон, любя забаву злую, Царей и пастухов на лодку роковую» (Д. Хвостов. Полн. собр. стихотворений, ч. IV. СПб., 1822, стр. 39).

⁴⁶ Любопытным представляется объяснение Тредьяковского в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов, 1735»: «Слово Купидон, которое употреблено во второй моей элегии, не долженствует к соблазну дать жестокия добродетели христианина, понеже оно тут не за поганскою Венерию выдуманного сына приемлется, но за пристрастие сердечное, которое в законной любви и за великую свою горячность хулимо

Как известно, любовь связывалась с богиней любви Венерой (Кипридой, Киферой, Афродитой) или Эротом (Амуром, Купидоном) — богом любви, сон — с богом сна Морфеем. Характер их пластического изображения в поэзии определялся нормами их живописного изображения, что нашло свое отражение в ранних произведениях Пушкина:

*Слетают резвою толпой
Крылатые мечтаны,*

.....
Так в зимний вечер *сладкой сон*
Приходит в мирны сени,
Венчаный маком, и склонен
На посох томной лени

Мечтатель, 1815

*Не маками, тяжелою рукой
Ему Морфей закроет томны очи*

.....
Как только тень оденет небосклон,
Пусть *войдет* отрада жизни нашей,
Веселья бог с широкой, полной чашей,
И царствуй, Вакх, со всем двором своим.

.....
Не зрю во сне *кровавых привидений,*
Убийственных детей предрассуждений,
И в поздний час ужасный бледный Страх
Не змурится угрюмо в головах

Сон, 1816;

*Хоть не рад, но дверь отворишь,
Как проказливый Эрот
Постучится у ворот*

Опытность, 1814;

Летним вечером страшитесь
В темной рощице воды.

В темной рощице *гаится*
Часто *пламенный Эрот;*
С холодной струйкою катится,
Стрелы прячет в пене вод

Леда, 1814;

быть никогда ни где еще не заслужило» (Цит. по кн.: А. К у н и к. Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII веке, ч. II. СПб., 1865, стр. 48—49).

Зовите на последний пир
 Спесивой Семелеи сына,
 Эроса, друга наших лир,
 Богов и смертных властелина.
 Пускай веселье прибежит
 Махая резвою гремушкой

Мое завещание. Другьям. 1815

Употребление мифологических имен или их синонимов в ранний период творчества Пушкина связано преимущественно с фразеологией, сконцентрированной около них как образных центров. Так, вокруг имени Морфея группируются у Пушкина следующие перифрастические сочетания более или менее устойчивого типа: *жертвовать Морфею* (= приносить жертву Морфею, спать, «Сон»); *обвить трон Морфея цветами поэзии* (= воспеть в стихах сон, Там же); звать Морфея к кому (= убаюкивать, укачивать, «Г сестре»); предаваться Морфею (= спать, «Тень Фон-Визина»); быть в объятиях Морфея (= спать, «К Дельвигу»); *пока не прилетит Морфей* (= пока не заснешь, ЕО, VIII 28). С подобными тесными сцеплениями слов перифрастического характера сталкиваемся и при других именах, например, Амура-Эроса: *Эрот постучится у ворот* (= придет время любви.— «Опытность»); *Амуры не вьют счастливых дней кому* (= кто-то несчастлив в любви.— «Сон»); *Амур раздает герния и мирты кому* (= кто-то несчастлив и счастлив в любви.— «Любовь одна — веселье жизни холодной»); *Амуры венчают миртами кого-н.* (= кто-нибудь счастлив в любви.— «Тень Фон-Визина»); *Амур пронзил кого* (= кто-н. влюбился.— «Раззевавшись от обедни») и др. под.

Иносказание могло быть содержанием пластического образа, деталями которого являлись внешние живописные аксессуары. Последние в силу смежности явлений сами могли быть центром иносказаний. Мак — необходимая живописная деталь и атрибут бога сна Морфея (*He маками, тяжелою рукой Ему Морфей закроет томны очи.*— «Сон», 1816), но мак и сам мог выступать символом сна (*Когда ленивый мак Покроет томны очи,* т. е. «когда я усну».— «Городок», 1815). Таким образом, имя мифологического лица, наделенного строго определенными функциями, и наименования деталей его пластического изображения в определенных условиях могли выступать как речевые синонимы, по законам возможных в речи метонимически смещенных употреблений. Выступая же как синонимы, они на равных правах могли быть и символами одного явления (*Морфей, мак* = сон), и центром перифрастического иносказания (ср. *Морфей закроет томны очи* и *Мак закроет томны очи* со значением «я усну»), а в определенных случаях и поэтическим синонимом прямого наименования явления (*Амур — любовь; Морфей — сон* и т. п.) в случаях, исключаящих какое бы то ни было образное восприятие слова.

Чтобы представить себе удельный вес слов *Морфей, Амур, Эрот, Купидон, Киприда, Венера, Афродита*, достаточно сопоставить следующие цифры (слова эти встретились в следующих текстах, разбитых по годам):

	Стихотворения 1813—1817	Стихотворения 1818—1825	РЛ	ЕО	Стихотворения 1826—1837
Морфей	10	2		1	1
Амур	23	9	2	—	—
Купидон	12	1		—	1
Эрот	16	2		—	—
Киприда	4	9	1	3	6
Венера	10	8		2	1
Афродита	1	—		—	—

Эти цифры сделаются еще более показательными, если учесть, что обращение к данным именам в третий период (1826—1836) определенным образом мотивировано.

Персонализируемое изображение различных чувств и состояний, основанное на обращении к прямым наименованиям предметов, явлений, действий (при переносном осмыслении целого), широкое обращение к условным образам и перифразам, переносное понимание которых опять-таки связывалось с целым фразеологическим комплексом, символы и отдельные возникшие на базе их метафорические глаголы со стертой образной основой — это языковые явления, типичные для поэзии пушкинского времени.

Пушкин, так же как и его современники, впитывает при обозначении чувств эти отстоявшиеся языковые формы поэтического выражения, воспроизводя их полностью или варьируя их обозначение в границах допустимой вольности.

11. Что определяло эмоциональное наполнение ранних стихотворений Пушкина, посвященных раскрытию душевных движений? В какой мере эмоции укладывались им в форму существующих трафаретов, общепоэтических средств и приемов изображения? Решая эти вопросы, нужно учитывать условия бытования этих трафаретов в системе поэтического языка, где они узаконенно определяли и характер восприятия выражаемого при их посредстве содержания, и то настроение, которое вызывалось привычными сигнальными формами его выражения.

В интимной лирике Пушкина-лицеиста отчетливо отражается тот прогресс в изображении душевных движений, который происходил в поэзии 10-х—20-х годов XIX в. И хотя Пушкин на всем протяжении с 1814 по 1817 г. широко оперирует поэтическими штампами и лексическими и фразеологическими поэтизмами, преимущественно в тех вариантах, которые были приняты поэтами «нового» направления, можно говорить о совершенно очевидной эволюции, отразившейся на характере изображения чувств в тех

жанрах интимной лирики, которые господствовали у него в разные годы его лицейского творчества.

В самом раннем своем стихотворении, посвященном выражению чувств — послании «К Наталье» (1814), Пушкин подражает аналогичным произведениям XVIII — начала XIX в.⁴⁷ Здесь стал киваемся со следующими обозначениями любви в разных ее проявлениях: Так и мне узнать случилось, Что за птица Купидон, Сердце страстно пленилось; и я влюблен; любви не зная бремя Я живал; во зло Амуру; сам попался, Сам, увы! С ума сошел. И теперь я — Селадон! Миловидной жрицы Тальи Видел прелести Натальи, И уж в сердце — Купидон; признаюся, Я тобою полонен; В женски прелести влюблен; как ни верчуся Лишь тобою занят я; Страсть сильнее становится; изъяснять любовну муку; по уши влюбленный; Кто твой нежный Селадон; болтун влюбленный. В этом послании рассмотренные нами выше перифрастические сочетания представлены мало (можно указать лишь связанное с XVIII в. сочетание *любовна мука*, обозначающее «любовь»), но привлекаются условно-поэтические наименования любви — *Купидон*, *Амур*, архаические обозначения самого состояния — *сердце пленилось*, *тобою полонен*, *изъяснять любовну муку* — и все это наряду с просторечной фразеологией — *по уши влюбленный*, *что за птица Купидон*, *с ума сошел*⁴⁸.

Само чувство и форма его выражения носит здесь литературный характер.

Б. В. Томашевский, разбирая стихотворение «Городок», говорит: «Литературного происхождения все то, что относится к темам „мечты“ и любви»⁴⁹.

Стихотворения оссиановского цикла («Эвлега», «Осгар», «Кольна») при воспроизведении страсти обращаются уже к «любовной» фразеологии в ее каразинском варианте, ср.: *Пылает грудь, за вздохом вздох летит; поцелуй любовью возгорит; другой меня объемлет; сладостен его мне поцелуй; Для милого я сбросила одежды; друг нежный; начались восторги страсти нежной; узреть предмет любви своей; я страстью воспален (Эвлега); Во цвете нежных лет любил Осгар Мальвину; их сердца друг к другу пла-*

⁴⁷ См.: А. А. Веселовский. Любовная лирика XVIII века.

⁴⁸ Ср. с песенкой Гринева Маше, о которой Пушкин, устами Гринева, рассказывает: «Опыты мои для тогдашнего времени были изрядны, и Александр Петрович Сумароков, несколько лет после, очень их похвалял... Мысль любовну истребляя, Тшусь прекрасную забыть, И ах, Машу избегая, Мышью вольность получить! Но глаза, что мя пленили, Всемигунто предо мной; Они дух во мне смутили, Сокрушили мой покой. Ты, узнав мои напасти, Сжался, Маша, надо мной; Зря меня в сей лютой части, И что я пленен тобой». И далее в речи Швабрина: «...А кто эта, Маша, перед которой изъясняешь в нежной страсти и в любовной напасти?» (Капитанская дочка, стр. 300—301).

⁴⁹ Б. Томашевский. Пушкин, кн. I, стр. 73.

менели; Мальвиною дышал; потушу к неверной страсти жар; На сердце горестном унынья мрак лежал; одиночеством печаль свою питал (Осгар); Вкусить приятности покоя; он страстны взоры... устремил; тяжело грудь его вздыхает, В очах веселья блеск потух; То огонь по членам пробегает, То негою томится дух; ощущая Волнение сильное в крови, На юны прелести взирая, Он полную чашу пьет любви; Не в силах в страсти воздохнуть, Пылая вдруг восторгом новым (Кольна). Этот набор средств обозначения страсти связан преимущественно с гиперболизированным ее воспронзведением, определяющимся уподоблением любви — огню: *пылает грудь; возгорит любовью; воспален страстью; пламенели друг к другу; потушу жар страсти; пылать восторгом*; лишь перифразы *пить чашу любви и мрак унынья лежал на сердце* несколько выпадают из этой «пламенной» стихии, хотя и стандартны как перифразы. Эпитеты, связанные с выражением эмоций, в этих стихотворениях представлены слабо. Следует, может быть, отметить типичное определение *нежный* (друг *нежный*, страсть *нежная, нежные лета*), субстантивированное — *милый*⁵⁰ и некоторые типичные для данной поэтической школы галлицизмы: *предмет любви (чьей), дышать кем, питать печаль чем, вкусить приятности покоя*, что согласуется в какой-то мере с духом Парни, но слабо связывается с суровостью Оссиана. С. А. Венгеров в примечании к «Кольне» пишет: «Его, воспитанника французского эротизма, главным образом занял любовный сюжет: военные подробности сокращены, а любовные столько же значительно растянуты»⁵¹.

«Но к концу века (XVIII.— А. Г.) явилась новая элегия, сильно отличающаяся от традиционной именно отсутствием в ней рационалистического начала. В этой элегии преобладало чувство. Элегия драматизировалась, превратилась в взволнованный монолог поэта, выступавшего уже не в каноническом облике „элегика“, определенного в своих чувствованиях строгими правилами поэтики, а в облике своеобразно индивидуальном. Личное начало в элегии значительно усилилось», — пишет Б. В. Томашевский. И далее: «Элегия, модная в эти годы, не была богата разнообразием тем. Чувство меланхолии господствовало над прочими чувствами. По-

⁵⁰ «Отвечая, вероятно, на придирку Измайлова к «модным» словам, Вяземский пишет: «Противники поэзии романтической у нас устремляют в особенности удары свои на поражение некоторых слов, будто *модных*, будто *новых*. ...Так некогда слово *милог* было у некоторых опалено клеймом отвержения» (Цит. по кн.: Б. Томашевский. Пушкин, кн. I, стр. 418).

⁵¹ С. Венгеров в примечаниях к «Осгару» пишет: «Конечно, стихотворение в общем слабое, и по схематической элементарной фразеологии героев, и по искусственности языка и других приемов. Но это уже недостатки общей эпохе. Нет ничего детского в «Осгаре» и по вполне выработанному и стильному языку. В общем под этим стихотворением мог бы подписаться любой из известных литераторов начала века» (Библиотека великих писателей. Под ред. С. А. Венгерова. Пушкин, т. I. СПб., 1907, стр. 90, 94).

этому и темы были в ограниченном выборе. Разлука с возлюбленной, неразделенная любовь, чувство меланхолической ревности, скорбь об утраченной радости, мрачное уединение и „стенания“ на лоне природы в вечерний час, чувство угасающей юности и приближение безвременной смерти, наслаждение в страданиях и печали — вот почти весь замкнутый круг элегических тем „унылого“ толка. И Пушкин был ему верен⁵². Перифрастический стиль Пушкина развертывается особенно ярко в его элегический период. Это и понятно. Перепевы одних и тех же лирических тем и одних и тех же настроений, установка именно на настроение, на стремление вызвать аналогичные чувства у читателя, определяла большое количество перифрастических сочетаний, в которых логические отношения между словами, их образующими, оказывались вторичными, вследствие установки на условное содержание целого комплекса. Настроение, заключенное в поэтическом иносказании, усиливается в это время включением в состав перифразы или описательно-метафорического сочетания прилагательных-эпитетов, обычно заключающих в себе эмоциональную оценку обозначаемых чувств и состояний. Это растягивает перифразу, ослабляет логические отношения ее членов и усиливает восприятие ее экспрессивной стороны.

Лексика и фразеология, весь рисунок стиха, определяющийся перепевами одной господствующей идеи в элегиях 1816—1817 гг., говорят уже об органическом усвоении лучших поэтических образцов и принципов передовой поэтической школы (Жуковский, Батюшков). Эти элегии (1816—1817 гг.) представляют собой сплетение перифраз и символов как номинативных единиц поэтической речи, в силу своей замкнутости допускающих вовлечение в границы одного стихотворного текста разных опорных образов. Некоторые из них были сложным сплетением перифраз, обозначающих самые различные понятия, сделавшиеся предметом воспроизведения: жизнь, смерть, явления природы, любовь и др. Чтобы показать степень концентрации перифрастических единиц в лирических элегиях, остановимся в качестве примера на двух: «Я думал, что любовь погасла навсегда» (1816), почти полностью посвященной мотиву мучительной любви, и элегии «Опять я ваш, о юные друзья» (1817), посвященной скорби об ушедшей юности.

В элегии «Я думал, что любовь погасла навсегда» с мотивом любви связана следующая лексика и фразеология: мысль — «я перестал любить» выражается перифразами:

Я думал, что *любовь погасла навсегда*,
Что в сердце злых страстей *умолкнул глас мятежный*;

⁵² Г. Томашевский. Пушкин, кн. I, стр. 119—120.

мысль — «кто не любил» — перифразами:

. Стократ блажен,
Чей век, свободный и прекрасный,
Как век весны промчался ясной
И страстью не был омрачен,
Кто не страдал в любви напрасной,
Кому не ведом грустный плен;

мысль — «я еще любил» — перифразами:

Но мрачная любовь таилась во мне,
Но угасал мой пламень страстный.
.
Я все еще горел —;

мысль — «я не хочу любить» — перифразами:

Любовь, отрава наших дней,
Беги с толпой обманчивых мечтаний.
Не сожигай души моей,
Огонь мучительных желаний;

мысль — «дай мне покой или сохрани надежду» — перифразами:

Летите, призраки . . . Амур, уж я не твой,
Отдай мне радости, отдай мне мой покой...
Брось одного меня в бесчувственной природе,
Иль дай еще летать Надежды на крылах,
Позволь еще заснуть и в тягостных цепях
Мечтать о сладостной свободе.

Сама тема вызывает многократное наименование понятий — «любовь», «желания», для которых привлекаются следующие лексические и перифрастические обозначения: *любовь, страсть, пламень страстный, плен грустный, отрава наших дней, огонь мучительных желаний*; следующие эпитеты: *злой, напрасный, грустный, мрачный, мучительный*; следующие глаголы и предикативные сочетания, связанные с обозначением самого процесса изолированно или в составе перифраз: *погасла, был омрачен, не угасал, я горел, не сожигай; быть в тягостных цепях*. Эти перифрастические и метафорические наименования любви и процесса ее протекания воспроизводили устойчивые формы обозначения чувства. принятые поэзией «новой» школы (лексика и лексический состав фразеологизмов представляют здесь преимущественно средний стиль речи, расцветенный поэтизмами).

Кроме этих перифраз, непосредственно связанных с обозначением чувства, в ткань стихотворения вплетены следующие:

Что дружбы наконец отрадная звезда
Страдальца довела до пристани надежной.
Я мнил покоиться близ верных берегов,

где звезда дружбы ведет (см. стр. 233, где представлены символы жизни как плавание по бурному морю жизни и символ пристани — покоя развернут в иносказательную картину).

Я цепь мученья разорвал,
Опять я дружбе — я на воле —
И жизни сумрачное поле
Веселый блеск очаровал,

где *разорвать цепь мучений* — перифраза со значением «освободиться от мученья», и опять типичное наименование жизни *жизненным полем* — перифразой, связанной своими истоками со старой фразеологией и символикой:

Хотел на прежний лад настроить резву лиру,
Хотел еще воспеть прелестниц молодых,
Веселье, Вакха и Дельфиру.
Напрасно!... я молчал; усталая рука
Лежала, томная, на лире непослушной

— строки, наполненные фразеологией и лексикой, обозначающей поэтически-условно мысль «хотел творить по-прежнему», «не мог сочинять». Стихотворение завершается ходовым штампом:

Иль дай еще летать Надежды на крылах
Позволь еще заснуть и в тягостных цепях
Мечтать о сладостной свободе,

отражающим типичные формулы: *быть, летать на крылах (чего)* — «испытывать какое-н. чувство»; *быть в цепях (оковах, сетях, узах и т. п.)* — «быть в какой-н. зависимости».

Экспрессия стихотворения, создаваемое им настроение, определялись не образами любви-пламени, любви-яда, отравы, обычными еще в поэзии XVIII в., но сменой перифраз, несущих печать поэтичности, модифицирующих выражение одной и той же мысли двоекратным и троекратным повторением, усиленным унисонным, общей оценке любви рядом эпитетов. Элегии Пушкина 1816—1817 гг. отражали не только свободное владение штампами поэтической речи, но и усвоение приемов школы новейших элегиков, направленных на создание единства настроения. «Ведь в этом элегическом стиле,— пишет В. В. Виноградов,— слова и образы подбираются по однородности эмоционального тона, по общей экспрессивной окраске, выражая то бурные порывы эмоционального напряжения, то ослабленный лирический стон, ропот, тоскливое примирение. Тонкая нюансировка слов и их сочетаний, сложные вариации эмоциональных фигур, обилие перерывов, восклицаний, вопросов, передающих сильное душевное волнение, вообще драматическая приподнятость и экспрессивность речи — все это, несмот-

ря на ограниченность самих лирических тем и приемов их выражения, отражало атмосферу сложных изменчивых, противоречивых оттенков чувств, подготавливая «элегию интимного анализа»⁵³.

Элегия 1817 г. «Опять я ваш, о юные друзья!» посвящена теме печали, грусти юноши, для которого все радости в прошлом. Здесь встречаем следующие образные центры, имеющие давнюю традицию: *жизни скоротечной Луч утренний бледнеет надо мной* (где *луч жизни утренний* — юность, а *луч жизни утренний бледнеет* — юность уходит, проходит); *невидимой стезей Ушла пора веселости беспечной* (= веселость прошла); *печали молчаливой Покров лежит над юною главой* (= я печален); *резвости счастливой В душе моей изгладилась печать* (= резвости больше нет); *Минувших дней погаснули мечтанья, И умер глас в бесчувственной струне* (= я не могу творить); *И вяну я на темном утре дней* (где *утро дней* — юность, *вяну* — умираю). Здесь же символ поэзии *лира* и метонимически *струны лиры*, символ радости, наслаждения — *розы* (*Опали вы, листья вчерашней розы! Не доцвели до месячных лучей*). Так же, как и в приведенной выше элегии, одна и та же мысль, иногда одно и то же слово многообразно варьируется и повторяется:

Уж я не тот... *невидимой стезей...*

- 1) *Ушла пора веселости беспечной,*
- 2) *Ушла навек,* 3) *и жизни скоротечной*
Луч утренний бледнеет надо мной...
- 1) *Веселье рассталось с душой...*
- 2) *Улыбку, смех, и резвость, и покой —*
Я всё забыл; 3) *печали молчаливой*
Покров лежит над юною главой...
- 4) *Всё кончилось...* 5) *и резвости счастливой*
В душе моей изгладилась печать...
- 6) *Минувших дней погаснули мечтанья...*
- 7) *...я радость ненавижу;*
Во мне застыл ее минутный след.

Усваивая господствующие нормы перифразирования в их конкретных реализациях, Пушкин в духе времени стремится к созданию собственных вариантных преобразований фразеологических схем. Следует, впрочем, сказать, что он редко отступает от наиболее ходового лексического выражения этих последних, убеждаясь, по-видимому, в том, что любая их реализация не выходит за пределы стандартного образного приравнения, обозначаемого перифразой предмета или явления и сопутствующей этому приравнению экспрессии (ср. *огонь, пламень любви горит; яд, отрава любви убивает; чашу любви пьют* и т. п.).

⁵³ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 165.

«И однако,— говорит Б. В. Томашевский,— элегический цикл 1816 г. не прошел в творчестве Пушкина бесследно и обогатил его лирический опыт. Прежде всего новым для Пушкина явилось то, что он овладел языком чувства... От элегий 1816 г. прямой путь к лирике и лирическим поэмам начала 20-х годов»⁵⁴.

12. Говоря о судьбе перечисленной фразеологии и символов в послелицейском творчестве Пушкина, следует прежде всего отметить сохранение как фактов книжного стиля речи ряда слов-символов со всей совокупностью традиционно закрепленных за ними значений и экспрессий: таково сопоставление *света*, *солнца* и *тьмы* как символов разума и духовного *мрака*; обращение к слову *язва* в значении «душевная боль» (ср.: Фауст: Перестань, *Не растравляй мне язвы тайной.*— «Сцена из Фауста», 1825) и синонимичному ему, более стилистически нейтральному и более функционально ограниченному слову *рана*, преимущественно с определением *сердечная*, *любви*, *совести* (ср.: *От сердечных новых ран*, *От измены*, *от забвенья* Сохранит мой талисман! — «Талисман», 1827). Некоторые из ранее употребляющихся слов-символов замкнулись у позднего Пушкина в рамки устойчивых общекультурных сочетаний: *туча* выступает составной частью фразеологизмов: *туча нависла над кем, чем; что-н. покрыто тучами; тучи собираются над кем, чем* (ср., например: *Снова тучи надо мною Собрались в тишине.*— «Предчувствие», 1828; *Промчи бог тучу мимо.*— КД XII); резко сокращается количество обращений к словам, символизирующим социальную или духовную зависимость — *узы*, *сети*, *оковы*, *цепи*, которые также фразеологически закрепились за обозначением определенных явлений: *узы* — это *узы брака* (*нерасторжимые, святые*), *узы крови*; *цепь* — в сочетаниях *ковать цепь кому, расторгнуть цепи, вязать цепью кого*; *оковы* употребляются как символ рабства или любовной зависимости (ср.: *А то, скучая наслажденьем, Невольник хитрый из оков Всечасно вырваться готов.*— ЕО III 25); *сети* — в сочетаниях: *раскинуть сеть кому, быть в сетях кого, завести в сети кого*. Все это — сочетания, получившие широкое хождение даже вне пределов книжного стиля речи.

Продолжают сохранять свою активность у позднего Пушкина при обозначении любви, страсти слова *огонь*, *пламень*, *жар*. Впрочем, ощущение графической поэтичности этих слов было различным: слова *пламень* и *жар* еще продолжали функционировать как поэтизмы, слово *огонь* в аналогичных употреблениях воспринималось как метафора, вследствие чего оно было экспрессивно более действенным.

13. Свободно оперируя теми элементами старой поэтической речи, которые вышли далеко за ее пределы, Пушкин пересматривает свое отношение к типичным для поэзии конца XVIII — нача-

⁵⁴ Б. Томашевский. Пушкин, кн. I, стр. 120—121.

ла XIX в. словосочетаниям. Старые перифрастические модели, несущие определенную семантику и экспрессию, воспринимаются им как единицы, ограничивающие возможность индивидуального раскрытия мысли или темы. Так, резко сокращается обращение к таким символам, как *розы, лилеи, маки, терны*, частым в любовной лирике прошлого; сокращаются или исчезают из фразеологических средств Пушкина такие сочетания, как *пить, лить свет, огонь, пламень, яд чего, покрыть покровом, завесой чего, летать на крыльях чего, быть в объятиях чего* (какого-нибудь чувства). В таком случае, когда старая перифрастическая модель получила в карамзинский период новое применение, Пушкин прибегает лишь к ее классической форме (ср. старое *пить чашу скорби, страдания* и *пить чашу сладострастья* и др.).

Сказанное не означает отказа Пушкина от поэтических средств выражения, возникших в конце XVIII — начале XIX в. Устойчивость многих конкретных фразеологических сцеплений, условий их применения наложила на всю предшествующую поэтическую практику определенный отпечаток. Воспроизведенные в поздних текстах в их наиболее типичной форме, эти поэтизмы образовали в новых условиях употребления стилистически и характерологически значимые элементы.

Форма и цель обращения к старой фразеологии у позднего Пушкина бесконечно разнообразны, что определяется разнообразием контекстов, в которые она включается. Общий стилистический тон, определяющий степень концентрации стилистически окрашенных средств, персонаж, от лица которого идет повествование, лицо, которому оно адресовано или чей облик воспроизводится, и многое другое определяют то разнообразие эмоциональных, экспрессивных звучаний, которые несет старая фразеология.

Чрезвычайно показательным является обращение Пушкина к ряду устойчивых поэтизмов прошлого в различных контекстах, позволяющих направить восприятие сочетаний по нужному для поэта пути.

Выше говорилось, что сочетание со словом-символом *сети* (*быть в сетях кого, раскинуть сети кому* и т. п.), часто привлекающееся для обозначения любовной зависимости, было в этом применении поэтическим штампом. Пушкин употребляет этот штамп три раза, сообщая ему каждый раз новое звучание.

В XXV строфе третьей главы «Евгения Онегина» сочетание *в сети заведем* включено в речь светской красавицы, кокетки.

Кокетка судит хладнокровно,
Татьяна любит не шутя
И предается безусловно
Любви, как милое дитя.
Не говорит она: отложим —

Любви мы цену тем умножим,
Вернее *в сети заведем*;
Сперва тщеславие кольнем
Надеждой, там недоуменьем
Измучим сердце; а потом
Ревнивым оживим огнем;
А то, скучая наслажденьем,
Невольник хитрый *из оков*
Всечасно *вырваться готов*.

Текст кроме указанного заключает слово-символ *оковы* (*вырваться из оков*) и слово-образ *огонь* (*ревнивым оживим огнем*). Он представляет собой внутренний монолог хладнокровно рассчитывающей свои действия кокетки, заключает ход ее мыслей, ее рассуждений, рационализм которых далек от какой бы то ни было поэтичности и уложен в форму книжно-разговорного стиля речи. Фразеологические вкрапления отстоявшихся штампов любовной лирики, идущие от авторского вмешательства в чужую речь, выражают ироническое отношение этого последнего к содержанию монолога и, может быть, к соответствующему персонажу.

В XII строфе первой главы «Евгения Онегина» сочетание *готовить сети кому* включено в речь автора-рассказчика. Введенная в ткань естественного течения разговорно-светской речи, строка *Какие сети им готовил!* естественно сливается с ней, сообщая о шутливо-ироническом отношении рассказчика к действиям своего героя.

То же слово-символ в речи Мнишка (БГ, Замок воеводы Мнишка в Санборе):

А какова, скажи, моя Марина?
Я только ей промолвил: ну, смотри!
Не упускай Димитрия!... и вот
Все кончено. *Уж он в ее сетях*

является формой разговорной речи человека западной культуры, одним из многих средств языковой характеристики говорящего.

В стихотворении «Каков я прежде был, таков и ныне я» символ зависимости включен в текст, поддерживающий его «вечность»:

Каков я прежде был, таков и ныне я:
Беспечный, влюбчивый. Вы знаете, друзья,
Могу ль на красоту взирать без умиления,
Без робкой нежности и тайного волнения.
Уж мало ли любовь играла в жизни мной?
Уж мало ль бился я, как ястреб молодой,
В обманчивых сетях, раскинутых Кипридой,
А не исправленный стократною обидой,
Я новым идолам несу мои мольбы...

Бился в сетях; бился в сетях, как ястреб; в сетях, раскинутых — все это окружение акцентирует основное значение слова-образа, но *сети* эти *раскинуты Кипридой*: имя это, сделавшееся синонимом слова *любовь* и замыкающее развернутую поэтическую формулу, возвращает ее к условным классическим формам обозначения любовной зависимости; ясность и естественная простота предшествующего текста подчеркивает эту типично классическую формулу, делая ее гребнем экспрессивной волны, замкнутой последним двустишием. Эта формула несет в стихотворении и отсылочные функции к имитируемому источнику, представленному в эпиграфе стихотворения: *Tel j'étais autrefois et tel je suis encor* (отрывок из Андрея Шенье). Все в целом — манера описания, отсутствие лишних образов, логическая ясность текста, классическая условная формула, условное имя — *Киприда* — определяет стилистическую окрашенность произведения.

14. Так как употребление слов *пламень*, реже *огонь*⁵⁵ в качестве символа любовной страсти без какой-нибудь поддержки образной основы символа вело своими истоками к употребленным классической поэзии, то слова эти используются Пушкиным в типичных для старой поэзии условиях употребления в качестве стилиобразующего средства в его подражаниях. Ср. в «Подражании арабскому»:

Отрок милый, отрок нежный,
Не стыдись, навек ты мой;
Тот же в нас *огонь мятежный*,
Жизнью мы живом одной,

где символу любви, страсти придано не совсем обычное определение; в отрывке «Из Alfieri»:

Что говорю? Ах! так ли я успею
Из глубины сердечной милый образ
Искоренить? — О, если *пламень мой*
Позоревать он станет,

где чистый символ является одним из средств, воспроизводящих колорит классической трагедии.

Элементами стиля прошлой поэтической речи выступают у Пушкина позднего периода такие сочетания, как *чувство нежно* (любовь), *страсть нежная* (любовь), о чем упоминалось выше. С теми же функциями привлекается в ранние годы очень широко употребительное слово *восторги*, обозначающее состояние любов-

⁵⁵ Слово *огонь* в стихотворных текстах после 1826 г. встречается в подобном применении всего 2 раза (*в огонь страстей* (II I), *огонь мятежный* (о страсти) (Подражание арабскому), тогда как *пламень* встречается 5 раз: (Из Анакреона, 1835), Из Alfieri (1827), «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем» (1830), Дубровский, гл XII.

ного возбуждения, максимального напряжения страсти. В период после 1826 г. оно привлекается в этом значении всего 3 раза, из которых 2 связаны с античным сюжетом: И подруга Аполлона В тихой <?> роще Геликона [Плод *восторгов*] родила («Рифма, звучная подруга», 1828); Феб, увидев ее, страстию к ней воспылал. Нимфа плод понесла *восторгов* влюбленного бога (Рифма, 1830).

15. Стилистическая окрашенность слова-образа определялась в известной мере и самим словом-образом (например, *елей, нектар*), но чаще — сферой его применения, создающей прикрепленные к определенным контекстам описательно-метафорические или перифрастические сочетания. Выше говорилось о том, как употреблялось слово-образ *чаша* в текстах церковных или церковно-риторических и в текстах светских. Эта прикрепленность слова-образа к обозначению определенной реалии свойственна довольно значительному кругу выражений, сообщающих, при обращении к ним в привычной для специфических текстов форме, стилистическую окраску высоты, риторичности. Можно назвать в качестве образца такие сочетания, как *свет, солнце ума, знаний, правды; свет христианства, луч веры*, обычно не распространенные дополнительными определениями. Именно с этими сочетаниями и с этой их лаконичной формой связывалось у Пушкина представление о них как элементах поэтики классического периода. Естественно, что подобного типа сочетания привлекаются им как яркое средство стилизации. Примером может служить употребление сочетания *луч веры потух* в стихотворении «Стамбул гяуры нынче славят», 1830 («Сатирическая поэма, сочиненная янычаром Амином-Оглы» включена Пушкиным в текст «Путешествия в Арзрум»):

Стамбул отрекся от пророка;
В нем правду древнего Востока
Лукавый Запад омрачил —
.....
Там *веры чистый луч потух*⁵⁶.

Пушкин ищет формулу, отражающую риторику корана. Автограф позволяет проследить эти поиски. Пушкин последовательно перебирает следующие варианты: В нем *веру древнего востока*/ В нем *Правды чистый луч потух*/ В *Стамбуле Правды луч потух*/

⁵⁶ В. П. Адрианова-Перетц указывает на наличие в древних текстах представления веры, благоверия в виде луча, который рассеивает тьму (неверия или неистинной веры). «Христианская литература, идя по пути представления лучшего — светом, а враждебного — тьмой, выработала специальное истолкование этих противоположных понятий. Свет — христианство, тьма — иудейство, «безбожие» или всякое отклонение от ортодоксального христианского вероучения, т. е. ересь, — вот две метафоры, широко применяемые не только в церковно-дидактической литературе, но и в светских произведениях, касающихся этой темы» (В. П. Адрианова-Перетц, Указ. соч., стр. 38).

В нем Правды светлый луч потух и останавливается на наиболее чистом и прямом выражении сочетания: *луч веры* вместо *луч Правды*, где *Правда*, означая в представлении мусульманина истинную веру, несколько затемняет привычный состав сочетания⁵⁷. Подобного же рода стилеобразующие функции несет сочетание *солнце правды* в речи патриарха в «Борисе Годунове» (Царская дума), отражающее высокую патетику и риторику, свойственную торжественным высказываниям высокого духовного лица:

Благословен всевышний, поселивший
Дух милости и кроткого терпенья
В душе твоей, великий государь;
Ты грешнику погибели не хочешь,
Ты тихо ждешь — да пройдет заблужденье:
Оно пройдет и *солнце правды вечной*
Всех озарит.

Сочетание *солнце правды* или *праведное* — перифрастическое церковно-риторическое обозначение Христа⁵⁸. В литературе XVIII в. это сочетание могло быть и обозначением правды, истины вообще. Ситуация, говорящее лицо, окружающий контекст направляют двуплановое восприятие этого сочетания, образная основа которого прочно закреплена традицией⁵⁹.

В плане той же церковно-книжной традиции идет и противопоставление *света истинной веры, правды, истины* — *тьме, мраку неверия, заблуждения* и в «Подражаниях Корану» (V), включенных в текст в виде чистых символов:

Он милосерд: он Магомету
Открыл сияющий Коран,

⁵⁷ Мы не можем останавливаться здесь на других стилеобразующих элементах стихотворения. Укажем лишь на специфику употребления сравнения «к женам, как орлы ревнивы». См. раздел IX).

⁵⁸ «Постоянное уподобление солнцу Христа, а свету, исходящему от солнца, — христианства, повлекло за собой распространение этой метафоры и на святых» (см.: В. П. Адрианова-Перетц. Указ. соч., стр. 28) и далее: «В причитания вошел эпитет «праведное», который, согласно книжной традиции, добавлялся к метафоре «солнце» только в тех случаях, когда эта метафора относилась к имени «Христа» (Там же, стр. 35). «Этот метафорический эпитет (солнце праведное.— А. Г.) в христианской литературе был закреплен за именем Христа. Даже богородицу и святых так не именовали: «то бо есть божие имя»» (Там же, стр. 17—18). «Dictionnaire de l'Académie Française» в статье *soleil* отмечает: *On appelle selon l'Écriture, Notre Seigneur Jesus-Christ (le Soleil de justice)* (т. II, стр. 483). Словарь АР в статье *солнце* выделяет сочетание *Солнце правды*: В церковных книгах приписывается название сие Иисусу Христу. Возсияет вам боящимся имене моего солнце правды. Малах. 4. 2. (ч. VI, стр. 366).

⁵⁹ В «Иконологическом описании небесных тел» читаем: «Солнце представляется знаком истины, правды, премудрости, провидения...» («Избранные эмблемы и символы», стр. XLIX).

Да притечем и мы ко свету,
И да падет с очей туман.

В первоначальных набросках было: *Он открывал святой Коран. Определение сияющий (Коран) введено как обоснование следующей метафоры: притечем и мы ко свету*⁶⁰.

Б. В. Томашевский говорит: «Конечно, в цикле «Подражаний Корану» присутствует и какая-то доля стилизации, а следовательно, и какие-то темы, вводимые для создания впечатления восточного колорита. Так, в пятом подражании все больше именно такими тем. Это и подчеркнута соответствующим примечанием Пушкина („Плохая физика, но зато какая смелая поэзия!“)⁶¹.

Пятая песнь представляет соединение разрозненных кусков Корана: рассматриваемой строфе соответствует, по мнению И. В. Томашевского, следующий текст:

Бог послал к вам книгу полную света,
да приводятся ею на путь спасения любящие
его, да извлекаются от тьмы, и особенною
его благодатно направляются на путь спасения.

Пушкин, точно передавая содержание строфы, вносит все же некоторые фразеологические изменения в текст, не выходя из границ противопоставленных символов *света* — *тьмы*: строфа 4-я «И да падет с очей туман», где *туман* — воплощение заблуждения (в «Борисе Годунове» в речи патриарха ⟨Царская дума⟩ этому соответствует *да пройдет заблужденье*) представляется отражением французской фразеологии, облеченной в церковнославянскую лексику и синтаксис (*да падет, с очей*). Слово *туман* лишь в конце XVIII в. стало активно включаться как синоним в ряд слов-образов *мрак*, *тьма*, *мгла*. Можно предполагать здесь воздействие французских сочетаний *un voile m'est (t'est) tombé des yeux*⁶² и *avoir comme un brouillard sur les yeux*⁶³. Поставленная в соответствующий контекст, в окружение старых символов, выраженная

⁶⁰ Б. В. Томашевский пишет: «Подражания (Корану.— А. Г.) Пушкина не дают представления о содержании этого религиозно-юридического кодекса мусульман. Пушкин выбирает места вовсе не типичные для Корана. И в пределах отобранного он кое-что прибавляет, кое-что отбрасывает. В обработке подражаний Пушкин не считается с фразеологией Корана» (Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. II. М.—Л., 1961, стр. 38).

⁶¹ Б. В. Томашевский указывает на пятую суру как на наиболее стилизованную (Пушкин, кн. II, стр. 44).

⁶² «Dictionnaire de l'Académie Française»; *voile*. On dit figur. qu'Un *homme a un voile devant les yeux*. Quand les préjugés, le préventions, l'amour, la haine ou quelque autre passion l'empêche de voir les choses comme elle sont (т. II, стр. 624).

⁶³ Ср.: «Petit Dictionnaire de Style»: *brouillard* (стр. 77); см. также: «Французско-русский фразеологический словарь»: *brouillard*, 1750 (стр. 174).

церковнославянской лексикой, перифраза прочно вписывается в ряд стилеобразующих элементов стихотворения.

Старые образы-символы и старые церковнославянские сочетания как бы концентрировали в себе высокую торжественность. Выше в качестве примера стилеобразующей роли подобных фразеологизмов мы приводили стихотворение «В часы забав или праздной скуки» (1830), где встречаются *ранам совести, елей речей, высота духовная, душа палима твоим огнем, арфа серафима*. В этот же ряд входит и сочетание — *Отвергла мрак земных свет*, где в опорном слове *мрак* экспрессия преобладает над образом — явление, типичное для замкнутых описательно-метафорических сочетаний церковной и классической литературы XVIII в.

16. Трафаретные сочетания и перифразы могли привлекаться Пушкиным как цитаты украшенной риторической речи совсем недавнего прошлого или даже его времени. Во «Втором послании цензору» такая цитата облечена иронией, вытекающей из несоответствия стилистической окраски перифрастической формулы и сниженно-разговорного тона целого:

И вот, за все грехи, в чьи пакостные руки
Вы были вверены, печальные науки!

Цензура! вот кому подвластна ты была!
Но полно: мрачная година протекла,
И ярче уж горит светильник просвещения.
Я с переменою несчастного правления
Отставки цензоров, признаться, ожидал⁶⁴.

Прикрепленность определенных образов к определенным объектам изображения, типичная для XVIII в., сделалась для Пушкина приметой определенных контекстов. Но старые описательно-метафорические модели сочетаний, в случае нарушения их замкнутой классической формы (ввод синонимических заменителей классического опорного слова, распространение двучленного сочетания эпитетами, ввод необычного объекта уподобления) могли менять свою стилистическую окраску. В стихотворении «Сцена из Фауста» слова *язва, свет, луч*, включенные в речь Фауста как символы или опорные слова описательно-метафорических сочетаний, поставлены в иной контекст, и, создавая риторичность и приподнятость речи, не сообщают ей церковнославянского колорита.

⁶⁴ Таким же иронически-пародийным является употребление слова *светильник* в составе сочетаний *светильник критики* в «Отрывке из литературных летописей», пародирующем прозу Полевого: «Его глубокие знания (думали мы), столь известные нам по слуху, дадут плод во время свое (в нынешнем 1829 году). *Светильник исторической его критики озарит вышеупомянутые тундры области бытописаний...*». Комизм выражения — и в столкновении старого образа *светильника* с новыми, вольным образом *тундра*.

Этому препятствуют эпитеты, подключенные к старым словам-образам и придающие им новый экспрессивный поворот:

Фауст.

Перестань,

Не растривай мне язы тайной.
В глубоком знаньи жизни нет —
Я проклял знаний ложный свет,
А слава... луч ее случайный
Неуловим.

С подобной же игрой на семантике старых образов и новом отношении к этой семантике встречаемся в стихотворении «Герой»:

*Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угождает праздно! — Нет!
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...*

где контрастные оценочные образы света и тьмы, будучи примененными к одному явлению — «правде». «истине», выступают в силу необычности соединения *тьма низких истин* и *проклят свет правды* средством нарушения узаконенных традицией оценок. Нет правды вообще, есть конкретная правда, которая в зависимости от ситуации может быть явлением не обязательно положительным. Поэтому описательно-метафорические сочетания *свет правды* и *тьма заблуждений*, ранее полярные по своей экспрессии, получают иное экспрессивное наполнение, определяющееся отношением к нему автора или героя повествования. Описательно-метафорическое сочетание превращается в средство психологической характеристики.

Какие широкие возможности таились для Пушкина в классических образах, можно показать, анализируя обращение его к образу змеи, символу дурных страстей, несущих душевное страдание.

В текстах, лишенных стилизации, он идет по пути максимального овеществления образа, что достигается вводом его в состав приложения или сравнительного оборота. Последнее позволяет расширить ряды возможных применений: *змея* не только зависть, коварство, но и раскаяние, но и мучительное воспоминание, которые своим воздействием на носителя этих состояний функционально близки к классическим применениям образа. Расширяя границы этого применения, Пушкин разрушает по существу привычную для него (образа) атмосферу, его привычный контекст, хотя и не порывает окончательно с традицией, покоящейся на прочном фундаменте привычки. Из общеязыкового штампа со-

-весь грызет душу, зависть грызет кого (где образ змеи заключен в семантике метафорически употребленного глагола, но приглушен в силу общезыкового характера этого последнего), вырастают у Пушкина следующие строки, отражающие новое применение образа (ввиду семантической однопланности составляющих элементов воспринимающегося как привычный, но оживший) В «Евгении Онегине» (I 46) старая метафора *грызет*

Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
*Того раскаянье грызет*⁶⁵

оживлена образным центром описательно-метафорического сочетания (змея), который сам возрожден необычным, непривычным кругом определяющих членов сочетаний.

Наличие описательно-метафорических сочетаний само по себе было отражением прежней поэтической формы обозначения чувств. В позднем своем творчестве Пушкин к ним прибегает редко, отчего уподобление змее делается более разнообразным, каждый раз традиционным и в то же время неповторимым. В стихотворении «Когда порой воспоминанье» строки:

Когда порой *воспоминанье*
Грызет мне сердце в тишине,
И отдаленное страданье
Как тень спять бежит ко мне

воспроизводят старую схему (подновляя ее, правда существенно, необычностью субъекта — *воспоминанье*), сообщающую стихотворению классическую торжественность. Здесь установка на экспрессию и стилистическую окраску старого трафарета, помещенного согласно утвердившемуся у Пушкина приему использования старых формул в качестве сильного акцентного средства в начале стихотворения (об этом приеме говорилось в приведенных выше разделах).

В «Домике в Коломне» змея — символ недоброжелательства. Символ этот, вдвинутый в типичное обще книжное фразеологическое окружение (ср. сочетания: *подавить в сердце что* (какое-н.

⁶⁵ В черновых вариантах было: *Того змия страданий гложет* — соединение более традиционное, если не принимать в расчет глагола *гложет* — сниженного в данном тексте речевого синонима глагола *грызть*. Замена *змеи страданий* на более свежее сочетание *змея воспоминаний* определяется стремлением к большей психологической точности, к большей психологической глубине.

чувство) и *усыпить в сердце* что (какое-н. неприятное чувство).

Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змию,

поддержан в своем вещественном значении целым рядом слов, обычно не образующих устойчивых фразеологических сочетаний, которые определяли бы семантику целого комплекса: *давит змею* и *прошипевшую змею, усыпляет змею*. Наличие в предложении обстоятельства места — (*в сердце*) и общезвестность символа (*змея*) способствует ощущению яркой метафоричности слов *усыпляет, давит, прошипевшую мгновенно* и определяет параллельное сосуществование прямого восприятия образа и его переносного применения.

В «Моцарте и Сальери» змея как воплощение зависти привлекается опять-таки в соответствии с традицией, для сопоставления с завистником:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, *вживе*
Песок и пыль грызущую бессильно?
Никто!... А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую.

Положение этого образа в составе сравнения способствует разделению комплекса *змея — зависть — завистник*, разрушает прежнюю спаянность этих понятий. Пластический образ змеи, развернутый в приложении, поставлен Пушкиным в старый смысловой ряд, что позволяет ему сохранить ярко экспрессивные оценочные свойства образа. Экспрессия развернутого образа-картины сильнее экспрессии символа.

С употреблением чистого символа связано у Пушкина представление об архаических приемах художественной выразительности, что и определяет обращение к нему в некоторых специфических контекстах. В стихотворении «Отцы пустынноики и жены непорочны» (1836) в строках:

Владыко дней моих! дух праздности унылой,
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей

слово-образ *змея*, символизирующее дурные страсти человека вообще, введено в приложение безо всякой попытки поддержать реальную основу образа. Пушкин делает здесь установку на издавна связанный с этим словом широкий комплекс представлений. Ему

нужна здесь та экспрессия, которая традиционно связывалась с этим образом. С этой целью он устраняет определение *коварной* (*змеи коварной сей*), заменяя его менее оценочным и более традиционным прилагательным *сокрытой* (*змеи сокрытой сей*), впрочем, может быть, и в силу семантической неуместности первого свойства и яркой стилистической окрашенности второго.

Старый чистый, не осложненный определениями символ вообще употребляется Пушкиным поздних лет как языковая примета старых текстов, примета традиционной поэтики XVIII в. и более отдаленного времени.

Отступление от принятой в русской поэзии образной основы символа, закрепленного за обозначением какого-либо чувства, состояния влечет за собой представление о другой психологической среде, другой эпохе. Таким образом, отсутствие образа змеи как воплощения большой совести в «Скупом рыцаре» и обращение к другому образу — «когтистого зверя, скребущего сердце»:

Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла, совесть,
Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
Незванный гость, докучный собеседник,
Займодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают?

а также наслаивание ряда приложений, отражающих старую риторичность, превращается в одно из средств поэтической живописи Пушкина, средств характерологических⁶⁶. Длительное обращение к образу змеи как символу злых страстей закрепило в поэтической, книжной и разговорной речи ряды метафорически употребляемых слов: *угрызения совести* и *просто угрызения, змеиная совесть* (ср. в «Полтаве»: Куда бежал от угрызений Змеиной совести своей (II)). Слова *когтистый зверь, скребущий сердце* — приложение к *совесть*, которая *грызет*, возрождает затухшую метафору, сообщая слову *грызть* необычное наполнение. Но этот образ порождал и новые метафорические обозначения проявлений страстей. Отражением активности символа в книжно-риторической литературе выступают в стихотворении «Поэт и толпа» строки: «Чернь. ...Мы сердцем хладные скопцы, Клеветники, рабы, глупцы; Гнездятся клубом в нас пороки», в основе которых лежит тот же образ змеи.

Включение некоторых слов-символов в состав лексики национального языка определяло обращение поэта к данным образам-

⁶⁶ Исследователи высказывали мнение об имитации в этом произведении живописных приемов Шекспира. См.: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 261, сн. 1.

символам как к факту общезыкового употребления. В таких случаях стилистическая прикрепленность этих символов к определенным контекстам требовала, чтобы сделать их приметой времени или жанра, дополнительных условий (степень овеществления символа, характер этого овеществления, непосредственное лексическое окружение, синтаксическое его положение и ряд других явлений речи).

В создании этого потаенного, постулируемого, второго ряда смыслов и намеков, в зарядении речи «задними мыслями» (*arrière-pensées*) играли роль не только литературные „прецеденты“, не только подсказываемая бытом и традицией возможность подстановки под художественные образы общественно-политических или интимных, глубоко личных тем и событий, но и символические истолкования традиционной фразеологии, и стилистически заостренные бытовые детали, и композиционные сближения разных категорий предметов, и разные другие формы экспрессивного символизма»⁶⁷.

17. Пушкин, не нарушая семантики старых образов и их традиционного сцепления с рядом слов, создает контексты, позволяющие возродить стертую метафору старых слов-образов.

В «Вакхической песне» старые уподобления разума — солнцу, невежества — тьме, завершающие стихотворение, подготовлены всей логикой развития текста, ею мотивированы. Ср. строки:

Да здравствуют музы, да здравствует разум!
Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

где за прямым наименованием явления (*разум*) следует как бы тут же возникшее уподобление (*ты, солнце святое, гори*), легшее в основу описательно-метафорического сочетания (*солнце ума*), чтобы затем завершиться в символе (*солнце*). Уподобление *ложной мудрости лампаде, мерцающей и тлеющей* по сравнению с солнцем, резко нарушает границы принятых классических приравнений (ложная мудрость обычно *мрак, тьма, мгла*; лампада как источник света употреблялась обычно как функциональный синоним *солнца, светильника*), делая отстоявшиеся оценки явлений зыбкими и относительными, не безусловными.

Оживление образа старого стертшегося сочетания не обязательно требовало пути, по которому Пушкин шел в «Вакхической пес-

⁶⁷ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 115.

не». Он прибегает и к практикующемуся в его время приему подбора необычного синонимического заменителя одного из членов сочетания. К подобного рода явлениям можно отнести реализацию модели *пить яд чего* (чувства, состояния) с эпитетными функциями слова-образа *яд* в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне?» (1829):

Свеча темно горит; стесняясь, сердце поет;
*По капле, медленно глотаю скуки яд*⁶⁸,

где глагол в составе сочетания *пить (яд чего)*, уже привычно воспринимающийся в значении «испытывать что-н.», заменяется на глагол *глотать*, обозначающий конкретное, бытовое действие, подкрепленное в своем прямом значении двумя наречного типа определениями. *Яд* в этих условиях воспринимается как «ядовитая, отравляющая жидкость».

С подобного рода возрождением образной основы старого штампа *огонь страстей* (чаще *пламень страстей*) встречаемся в «Полтаве» (I):

Мгновенно *сердце молодое*
Горит и гаснет. В нем любовь
Проходит и приходит вновь,
В нем чувство каждый день иное:
Не столь послушно, не слегка,
Не столь мгновенными *страстями*
Пылает сердце старика,
Окаменелое годами.
Упорно, медленно оно
В огне страстей раскалено;
Но поздний жар уж не остынет.

⚡

Знаменателен сам по себе выбор синонима из ряда возможных воплощений образной основы модели: *огонь*, а не *пламень*, еще довольно широко привлекающийся для обозначения любви в поздний период и несущий определенные эпитетные функции. Слово *огонь* в сочетании со словами *раскалено*, *упорно*, *медленно*, с одной стороны, и в окружении таких слов, как *горит*, *гаснет*, *пылает сердце*, *огонь страстей* — с другой, не выпадает из привычного штампа, но оживлено. Его вещественная основа выдвинута на передний план, что способствует усилению и его экспрессивной силы.

18. Какова же эволюция любовной лирики послелицейского периода?

⁶⁸ Ср. в вариантах «Евгения Онегина»: «Пройду... не много... с вами рядом
Упьюсь по капле сладким ядом И благодарный замолчу» (т. VI, стр. 518),
устраненное в окончательном тексте.

С 1818 по 1824 г. количество стихотворений, посвященных раскрытию чувств лирического героя, по сравнению с периодом 1816—1817 гг., резко увеличивается. Пушкин ищет новые формы воспроизведения содержания, но старая поэтическая фразеология еще живет активной жизнью, вполне отвечая романтическим увлечениям поэта. С течением времени степень концентрации поэтизмов (как лексических, так и фразеологических) сокращается, по мере того как Пушкин переходит от деклараций чувства к показу его подлинных глубин. Он ищет новые формы раскрытия душевных движений, вводя бытовые детали, описания действия как форму, через которую может быть раскрыта духовная жизнь лирического героя. Естественно, что все это ведет к сокращению удельного веса поэтических фразеологизмов как условной формы выражения условного чувства или как формы выражения лишь одной стороны чувства. Сокращая нагромождение перифраз и других поэтизмов в границах произведения, Пушкин усиливает их выразительность и присущие им стилистические и экспрессивные свойства, сообщая им через необычное для них текстовое окружение необыкновенное разнообразие экспрессивных оттенков или большую стилистическую определенность.

В стихотворениях 1818—1819 гг. количество поэтических штампов еще очень велико. В качестве образца можно привести перечень их в отдельных стихотворениях. Например, в стихотворении «И я слышал, что божий свет» (1818) встречаются следующие устойчивые соединения: *путь жизни; свет дружбы* (вар. *глас дружбы, пламень*); *чувство... горит* (вар. *как яд мучительный горит*); *язвы тяжкой и глубокой Елей надежды не живет; страсть, которой я сгораю* (вар. *вяну и дышу*); *я вяну, гибну в цвете лет*. В стихотворении «Прелестнице» (1818): *Лайса, я люблю...; неуголимый жар* (вар. *восторги*), *лобзанья; восторги быстрые*. В стихотворении «Позволь душе моей открыться пред тобою» (1819): *отраду почерпнуть; зарю наших лет; хладно пил из чаши сладострастья*. В стихотворении «Дорида» (1819): условное имя — *Дорида; В ее объятиях я негу пил душой; Восторги быстрые восторгами сменялись, Желанья гасли, вдруг и снова разгорались; Я та-ял*. В стихотворении «Погасло дневное светило» (1820): *безумную любовь; где пламенем страстей Впервые чувства разгарались; где рано в бурях отцвела Моя потерянная младость, где легкрылая мне изменила радость И сердце хладное страданью предала; ...И вас бежал, пигомцы наслаждений, ...и вы, наперсницы порочных заблуждений; Подруги тайныя моей весны златыя; ...Но прежних сердца ран, Глубоких ран любви, ничто не излечило*.

С этого же рода описанием душевного состояния, уложенным в типично романтические формулы, включенные в лишенную индивидуализации речь героев, встречаемся в «Кавказском пленнике»: *Где обнял грозное страданье* (I 66); *В увядшем сердце заключил* (70); *Страстями чувства истребя, Охолодев к мечтам* (86);

Она любила (169) (вар.: Она любовью пламенела, стр. 308); жизни молодой Давно утратил сладострастье (170—171); И неожиданную радость Еще обнимем мы не раз (179); любви, Небесный пламень упоенья; Не прилетаете вы вновь (180—183); Ты их узнала, дева гор, Восторги сердца, жизни сладость (II 2) (вар.: А ты сгораешь ...пламенем желанья / огнем желанья / вкусила восторги сердца, стр. 318); Тебя лобзал немым лобзаньем (6); Сгорая негой и желаньем (7); Душа тобой упоена (31); твоей любви, Твоих восторгов я не стою (45); жар младенческих лобзаний; нежность пламенных речей; Я вяну жертвою страстей; Душевной бури след ужасный (50—58); Надежды призрак улетел; отвык от сладострастья; Для нежных чувств окаменел (65—67) (вар.: Во мне погас огонь желаний), Увял я жертвою страстей, стр. 321); пьешь лобзания мои (77) (вар.: Твое дыханье тихо пью; ты пьешь мой тихой поцелуй. Я полюбил! мятежной страсти <Я> пламень [рокковой] познал, стр. 326—328; [Не долго] на груди своей [Она вкушала] сладострастье, стр. 330; увяла я во цвете дней, стр. 330); И муки сердца испытал (142); И гасну я, как пламень дымный (145) (вар. прозе: Умру... Далеко <от> родных полей, стр. 333). Приведенный перечень лексических и фразеологических выражений, связанных с обозначением чувств и их движений, показывает, насколько органическим было усвоение романтической фразеологии, поддержанной самой темой и характером раскрытия образов героев.

В лирических стихотворениях, связанных непосредственно или косвенно с темой любви, после 1820 г. происходит сокращение этой фразеологии, особенно сочетаний описательно-метафорического типа.

Разнообразится образ лирического героя, утрачивается маска прежнего элегика или романтического носителя мятежных страстей. Выражение чувства приобретает разнообразные формы. Пушкин прибегает к различным способам и средствам, не отказываясь и от своего опыта. Мы встречаем у него стихотворения, лишенные старой поэтической фразеологии и лексики. В стихотворении «Котке» (1821) это определено ироническим отношением к «чувству»: [«— — — В каком романе вы нашли, Чтоб умер от любви повеса?»]; Мы знаем: вечная любовь живет едва ли три недели. На фоне естественного течения разговорной речи при грубоватой откровенности содержания поэтизмы прошлого были бы неуместны. Отсутствуют старые поэтизмы в стихотворениях «К***» («Зачем безвременную скуку», 1820), «Простишь ли мне ревнивые мечты» (1823), «Как наше сердце своенравно» (1823), «Сожженное письмо» (1825), «Желание славы» (1825), «Ненастный день потух» (1824). Каждое из этих стихотворений заключает конкретную бытовую драматическую ситуацию, особые отношения, связывающие героя и предмет его любви; любовь и страдание в них неотделимы, отчего чувство, выражаемое косвенно, через внешние

действия, отношение к предметам и лицам внешнего мира, получает большую глубину и жизненное правдоподобие, разнообразие своих проявлений и общечеловечность, так как оно развивается типично в типичных обстоятельствах. Это все определяет мелодику стиха, разговорные интонации, паузы, достигающие в некоторых стихотворениях значительных размеров, ввод неожиданных сопоставлений. Поэтизмы в этих стихотворениях не исчезают, здесь ощущается особый отбор лексики, но они нивелируются структурой стиха, бытовыми деталями и интонацией, хотя старые поэтические штампы избегаются. В стихотворении «Сожженное письмо» строкам «Уж пламя жадное листы твои приемлет...» в вариантах соответствовало первоначально: «пламя легкое *святой залог* объемлет»; стиху: «Останься век со мной на горестной груди...» — строки более патетические: «Приди на грудь мою, на *пламенную грудь*». Здесь же встречаются слова и сочетания поэтической речи: *передать огню* (=сжечь), *душа не вместит* (= не слышит, не воспринимает), *пламя приемлет* (= принимает), восклицание: *О провиденье! Свершилось* (=сбылось, осуществилось); *дым Вяльс* теряется с *молением* моим; *листы* (= листья). Устраняется как явный прозаизм *бумага вспыхнула*.

В стихотворении «Желание славы» встречаем: *любовию и негой упоенный; коленопреклоненный, от долгих бурь* (= символ бед); *не внимал; молчанье хранил, я мнил, руку на главу мне... положив; все на главу мою обрушилось; как путник, молнией постигнутый; гласу верному внимая*, т. е. слова, характерные для поэтической или книжной речи. Устраняются Пушкиным: *в уста дыханье жарких уст вливаешь; язвись и лечись* поделуем — как элементы, по-видимому, устаревающие в поэтической речи. Но введенная в текст прямая речь героини выдержана в нормах разговорной лексики (и, может быть, и синтаксиса):

Шептала ты: скажи, ты любишь, ты счастлив?
 Другую, как меня, скажи, любить не будешь?
 Ты никогда, мой друг, меня не забудешь?

Пушкин не отказывается в своей лирике от старой поэтической фразеологии. Она, перестав быть элементом, несущим на себе в подавляющем большинстве случаев экспрессию и эмоциональное напряжение, уложенное в границы определенных традиций оттенков, приобретает новые функции в новом тексте. В элегии «Придет ужасный [час]... твои небесны очи» (1823) старая фразеология, обозначающая смерть, заполняет первую половину стихотворения:

Придет ужасный [час]... твои небесны очи
 Покроются, мой друг, туманом вечной ночи,
 Молчанье вечное твои сожмет уста,
 Ты навсегда сойдешь в те мрачные места,
 Где прадедов твоих почуют мощи гладны.

На фоне этих торжественных звучаний особенно просто и трагично последующее описание действия влюбленного, необычность его поведения, подчеркивающая всю глубину его чувства и скорби.

В обитель скорбную *сойду* [я] за тобой
И *сяду* близ тебя, печальный и немой,
У милых (?) ног твоих — себе их на колена
Сложу — и буду ждать [печаль(но)] ... [но чего?]
Чтоб силою мечтанья моего..

Это контекстное столкновение, конечно, не только столкновение поэтических перифраз, троекратно обозначающих мысль «когда ты умрешь», тут и столкновение величия самого акта смерти с простотой действия лирического героя, что создает неповторимое напряжение стиха. Художественно выразительна сама незавершенность стихотворения.

Большая часть стихотворений с 1826 г., связанных с раскрытием интимных переживаний героя, отражает закрепление естественного течения речи, исключаящего как правило поэтические трафареты, хотя и не означающее отказа от активно функционирующих поэтизмов: например, слово *лобзание* встречается наряду с его синонимом *поцелуй* еще в элегии 1830 г. («Для берегов отчизны дальней»); мы не говорим уже о наличии таких, уже закрепившихся в поэзии слов, как *гореть* (*Сердце* вновь *горит* и любит. — «На холмах Грузии лежит ночная мгла», *угаснуть* (любовь еще быть может В душе моей *угасла* не совсем. — «Я вас любил...» (1829) и др. Впрочем, это чаще всего поэтизмы, ассимилированные языком, получившие широкое хождение и вне границ поэтической речи. В стихотворении:

Я вас любил: *любовь* еще, быть может,
В душе моей *угасла* не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То радостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог *любимой* быть другим,

выражение понятия «любовь — любить» замкнуто в форму прямого наименования явления (лишь одна старая метафора — *любовь угасла* не совсем), многократно ритмически повторенного. В стихотворении нет поэтизмов, оно пронизано естественной простотой разговорной речи, определяющей сдержанность выражения чувства. Центр тяжести ложится на прямо выраженное содержание (без перифраз и побочных образов).

В стихотворении «Признание» (1826) принятый тон сдержанной усмешки над своим чувством определяет полный отказ от внешней «возвышенности» обозначения чувства, что влечет за собой обилие разговорной лексики, разговорных интонаций. Ср.: *Я вас люблю — хоть я бешусь; это труд и стыд напрасный; любовь — это несчастная глупость; мне не к лицу, не по летам; пора, пора мне быть умней; мочи нет, сказать желаю.* Мой ангел, как я вас люблю и т. п. Эта разговорно-непринужденная, окрашенная шутливой экспрессией форма выражения чувства отражается и на выборе сочетания *болезнь любви* (ср. сочетания *язва, рана любви*, которые были обычным средством обозначения «заболевания» любовью) и на той выразительной функции, которая с ним связана — шутливо о серьезном.

Выразителем настроения поэта все больше делается пейзаж. Ср.: «Бесы», «Зимнее утро», «Зимняя дорога», «Приметы», «Буря мглою небо кроет» и мн. др.

Старые поэтические штампы в их наиболее определившихся формах несут преимущественно стилеобразующие функции (в стихотворении <из Аристово «Orlando furioso»> встречаем: *дышать в объятиях друг друга; чувств нежных вдохновенья; знал утехи Купидона; Фортуна заведет случайно; чтоб нимфы их любили тайно; в вар. было: я [пил] пил душой И все утехи Купидона; не любят их Луна и Феб / Да светят им луна и Феб* в такой же мере, как различные приемы комбинации старой книжной лексики (с прелестной *дщерью Галлофрона, ни вопля, обсадила древесами, начертаны, вперил взор, склонив чело*) и просторечной или разговорной фразеологии (их буква каждая *своздем* герою сердце *пробивает, сам друг* являлся).

В стихотворении «В крови горит огонь желанья», представляющем, как известно, подражание «Песни песней царя Соломона» (т. II, стр. 974), концентрация стилеобразующей лексики и фразеологии достигает более высокой степени: *В крови горит огонь желанья* (вар.: *кипят любви желанья / Тобой кипят любви желанья* — отстраняется как недостаточно фразеологизированное); *узвезлена тобой; лобзай; лобзанья, слаще мирра, главою, И да пощю, дохнет веселый день, двинется ночная тень.*

VIII

ПОЭТИЧЕСКИЕ СОЧЕТАНИЯ ПРЕДЛОЖНОГО ТИПА

Характеристика отношения Пушкина к языковым поэтическим штампам начала XIX в. была бы неполной без рассмотрения особого рода предложно-падежных сочетаний, функционально синонимичных некоторым первообразным предлогам. Сочетания эти с легкой руки карамзинистов получили особенно широкое распространение в последнее десятилетие XVIII и первые два десятилетия XIX в.¹ Это — *в лоно, лоне чего, на лоно, лоне чего*, вытесняющие ранее их более распространенный синоним *в недра, недрах чего; в объятиях, объятиях чего; на крыльях, клымах, крыльях чего; рукой чего; под сень, сенью, кровом, покровом, крылом чего* (при управляемом существительном в форме родительного падежа, обозначающем состояние)².

Некоторые из этих сочетаний в силу их функциональной общности объединялись в синонимические ряды: например, *в недрах, в лоне, в лоне, в объятиях чего* (какого-нибудь состояния) при обозначении пребывания в данном состоянии или *под сень, сенью, кровом, покровом, крылом чего* (какого-нибудь состояния) при обозначении благодетельности или благоприятности состояния, в котором пребывает кто-нибудь.

Сочетания эти выступали поэтическими эквивалентами первообразных предлогов в том случае, если основное значение знаменательной части их не акцентировалось окружающим контекстом (ср. следующие примеры: Пускай сей злобный сонм к тем притечет местам. Где *в недрах тишины* твой будет прах храниться (<= в тишине). — С. Глинка, На смерть И. П. Пнина, 1805; Где ж счастье, как не здесь, *на лоне тишины*. С забвенным сует, с беспечностью свободы? (<= в тишине). — Жуковск., Сон могольца, 1806; Пышно льется светлый Терек *В мирном лоне тишины* (<= в тишине). —

¹ Большая часть данных сочетаний представляет собой кальки соответствующих французских сочетаний или предложно-падежных конструкций: *au sein de la nature, au sein du repos, au sein de la mollesse; dans les bras du sommeil, dans les bras de l'amour; les ailes de la pensée, de l'imagination; à l'ombre de...; être sous l'aile de qn.* См.: «Французско-русский фразеологический словарь»; Д. Григорьева. О поэтических штампах конца XVIII — начала XIX века. — ВЯ, 1966, № 3; Она же. Из наблюдений над поэтической фразеологией конца XVIII — начала XIX века. «Проблемы современной филологии». М., 1965.

² Предложные функции могли нести сочетания данных слов и в других падежных формах: *с лона чего, из недр чего, из объятий чего* и т. п.

Полеж., Романы, I, 1832; в объятиях покоя Едва, едва расцвел (= в покое). — Пушкин, КП. Посв.).

Сочетания *на крылах, крыльях чего* с существительными при некоторых глаголах движения (*летать, мчаться* и т. п.) часто выступали как составная часть глагольного типа перифраз. Ср.: «Амур — — — Брось одного меня в бесчувственной природе, Иль дай еще *летать Надежды на крылах*» (Пушкин, Элегия), где *летать на крылах надежды* — перифраза *надеяться*; «Часто дух наш на *крыльях воображения облетал* оныя небесныя пространства» (Карамзин, Цветок на гроб моего Агатона), где *облетать на крыльях воображения* — представлять в воображении; «Душа моя! — — — *воспарь на крылах воображения* в горнюю страну» (Поспелова, Блаженная вечность, 1798), где *воспарить на крылах воображения* — представить в воображении, вообразить; «и будут так, как вы, *парить Торжественно на крыльях мыслей* В необозримые пространства» (Бобров, Херсонида), где *парить на крыльях мыслей* — улетать мыслью, думать. Сочетание *быть на крылах чего* означало пребывание в состоянии, представленном родительным падежом существительного: «*Несомы на крылу всхищающих оград*, Взвиваются, летят, и полнят чудный град» (В. Петров, Гр. Г. Г. Орлову, 1772), где — «быть исполненным данного состояния», качественно характеризующего.

При отсутствии указанных условий сочетание *на крылах, крыльях чего* выступает семантическим эквивалентом сочетания «при посредстве чего», «движимый чем». Ср.: *Ушел ли на крылах Фортуны от могилы* (И. Долгорукий, Сумерки моей жизни), где *Фортуна* — счастье, благополучие и под.; Мой конь... стремится к берегам, *На крыльях жажды прилетает*, Глохает хладную струю (Батюшkin, Переход через Рейн).

Формализованный характер данных образно-предложных сочетаний особенно хорошо прослеживается в случаях их обстоятельного употребления, обозначающего быстроту и легкость перемещения. Ср.: Напрасно страстна мысль вослед тебе стремится, Желанье *на крылах летит* из града в град (Мерзляков, Ожидание любезного, 1815); Воображение *на быстрых крыльях переносило* меня из одной мысли в другую, и полет его не находил пределов (Жуковский, Жизнь и источник).

В обоих примерах *на крылах* и *на быстрых крыльях* тяготеют к глаголу как характеристика быстроты действия. Приведу еще любопытный пример такого «тяготения» к глаголу данного сочетания с теми же функциями: «Все может нежный глаз, сияющий слезами И радость и Печаль ...*Изображает* глаз *мгновенья на крылах*» (М. Н. Муравьев, Зрение), где соединение слов *мгновенья на крылах* и *на крылах* сливает молниеносность совершения действия.

Специфические функции несло в поэтической речи слово *рука* (реже *крыло*) в форме творительного падежа. В сочетании с зависимым существительным рассматриваемой семантической группы

(состояние, чувство и т. п.) оно привлекалось для обозначения причины, определяющей данное действие или состояние. Ср: Спит щастливец, усыпленный Сладострастия рукой (Милонов, Ночь на могиле друга, 1819); Согбенный старости рукою, Несносны жизни тяготы Один я понесу, стоная (Капн., На смерть сына).

Сочетания *под сенью, кровом, покровом* чего привлекались при указании на положительные свойства того состояния, которое представлялось в форме родительного падежа существительного. Ср.: *Под сенью счастья* объемлет сон ее (С. Глинка, Юнговы ночи, IX); Я нежусь *под завесой лени* (В. Туманск., К брату из деревни, 1822); Все спало вокруг меня *под кровом тишины* (Батюшк., Тень друга).

Предложно-падежные сочетания указанного типа, по-видимому, никогда не теряли полностью своего «предметного» наполнения, что и определило их навязчивую образность и экспрессию, скоро превратившую эти сочетания в штамп. Образные основы этих сочетаний поддерживались, с одной стороны, их вариантными внешними преобразованиями, с другой — широким обращением к этим словам для наименования деталей различных пластических изображений. Так, рядом с такими употреблениями, как, например, *покоитьсь на лоне, в лоне, в недрах, в объятиях тишины*, могли существовать и такие, как *тишина приняла (кого) на свое лоно, в свое лоно, в свои объятия*; перифраза подобного рода усиливала знаменательность слов *лоно, объятия* и другие подобные, создавая предпосылки для персонификаций явления (здесь *тишина*), предпосылки, получающие свою реализацию при обозначении таких состояний, которые имели свои пластические воплощения. Ср., например, эти же сочетания при таких именах существительных, как *сон, любовь, смерть* (*на лоне сна, на крыльях любви, в объятиях смерти*) и особенно при их поэтических синонимах — *Морфей* (*в объятиях Морфея*), *Амур* (*на крыльях Амура*) и подобные, выступающих в определенных случаях как имена персонифицированных состояний. Персонификации, как известно, подвергались в поэзии не только состояния, но и явления природы (ночь, ветер, время, буря и др.), поэтому круг обращения к этим сочетаниям расширялся и за счет таких употреблений, как *на лоне природы, на крыльях ветра, под сенью ночи, на крыльях времени* и т. п.

Пушкин прибегает к этим поэтизмам преимущественно в первый период своего творчества (стихи и поэмы до 1822 г.). У него встречаются: Хотите ли *забыться* каждый раз... *В объятиях игривого мечтанья?* (Сон, 1816); *В объятиях Морфея Беспечный дух лелея...* Позволь мне полениться (К Дельвигу, 1815); *Ищу вознаградишь в объятиях свободы Мятеной младостью утраченные годы* (Чудаеву, 1821); *Спешил в объятия свободы*, В уединенный мрак лесов (РЛ I); *в объятиях покоя* Едва, едва *расцвел* (КП, Посв.); *И дни свои невинно проводили В объятиях ленивой тишины* (Гв); *Ношушь на крыльях я мечты* (Посл. к Юдину, 1815); *Иль*

дай еще летать Надежды на крылах (Элегия, 1816); На крыльях вымысла носимый, Ум улетал за край земной (РЛ Эп.); Несется конь меж диких гор На крыльях огненной отваги (КП, вар., стр. 287); почил орел России мощный На лоне мира и оград (Воспом. в Царском Селе, 1814); Где льется дней моих невидимый поток На лоне счастья и забвенья (Деревня, 1819); Но здесь, на лоне лени, Я слышу нежны пени Заботливых друзей (К моей черпильнице, 1821); На лоне скучного покоя — — Храни меня, мой талисман («Храни меня, мой талисман», 1825); Душой уснуть на лоне мирной лени («Кто видел край, где роскошью природы», 1821); Чета духов с начала мира, Безмолвная на лоне мира, Дремучий берег стережет (РЛ VI); На лоне праздной тишины, Я славил лирою послушной Преданья темной старины (РЛ Эп.); На лоне скуки безотрадной Измен не ведают оне (БФ); Марию ждут И в небеса, на лоно мира, Родной улыбкою зовут (БФ); Я наслаждаюсь дуновеньем В лицо мне веющей весны, На лоне сельской тишины (ЕО VII 2).

Сочетание в недрах чего (какого-нибудь состояния) в качестве синонима сочетаний в лоне, на лоне чего, в объятиях чего Пушкиным этого периода не привлекается, что вполне соответствует языковым вкусам поэтов «новой» школы, воспринимающих сочетание в недрах (чего) как архаизм³.

Исчерпывающий перечень случаев обращения к данным сочетаниям позволяет определить характер их функционирования. Из двух синонимов — в объятиях (чего) и на лоне, в лоне (чего) более активным является последний. Ограничен и круг существительных при этих предложно-падежных сочетаниях: тишина, покой, мир и семантически близкие им лень, забвенья (вне этого встречаются лишь скука, свобода, отрада, счастье)⁴.

³ Сочетание предлога со словом недра и последующим существительным, обозначающим состояние, встречалось главным образом у поэтов на грани XVIII и XIX в., связанных в той или иной степени с языковыми традициями XVIII в.: из недр гибели (Карамз.); в недрах горести (Блудов); из недр любви (В. Петров); от недр покоя (Княжн.); из недр времени (Радищ.); в недрах роскоши (Шаликов, Мерзляков), ~ счастья (Шаликов), ~ сладострастия (Озеров); в недрах согласия (Шаликов), ~ тишины (Пом. И. Дм.); в недрах бедности (Шевырев); в недрах любви (Шаликов); в недрах счастья (Блудов); из недр свободы (Крыл.), ~ вольности (Окулов); в недрах чувств (Шаликов), ~ тишины (С. Глинка), ~ утех (Шишк.). В начале XIX в. те же поэты предпочитают его синоним со словом лоно: с лона богатства (Держ.); на лоно вечности (Капн.); на лоне неги (Держ.); с лона неги (Держ.); на лоно неги (Хераск.); на лоно сна (Мерзляков); на лоно тишины (Держ.). Поэты начала XIX в. расширяют при этих сочетаниях список управляемых слов: в лоно, на лоне бессмертия, вдохновения, любви, неги, отрады, праздности, простоты, роскоши, счастья, сладострастия, страха, мира, тишины, безмолвия, утети.

⁴ Нам встретились у поэтов XIX в. следующие случаи обращения к этому сочетанию: вкушать покой в объятиях сна (Рыл., Смерть Ермака, 1821); покоиться в объятиях отдохновения (Победоносцев, «Рыдания осиротевшего сердца». — Плоды меланхолии, ч. I); влачить век в объятиях сладостра-

Обращение к тому или иному сочетанию определялось у Пушкина часто чисто внешними причинами: версификационными затруднениями, стремлением заполнить пространство стиха, помимо, конечно, различного рода семантических ассоциаций, связанных с основным значением знаменательной части предложно-падежного сочетания. О том, что сочетания этого рода могли рассматриваться как возможные взаимозаменители, говорят черновые варианты Пушкина.

В «Руслане и Людмиле» (Эп.) Пушкин от первоначальных строк: *В минуты праздной тишины* через более поэтическую форму *Под сенью праздной тишины* приходит в окончательном варианте к *На лоне праздной тишины*. В «Бахчисарайском фонтане» первоначальное: *На ложе лени безотрадной* заменяется на *На лоне скуки безотрадной*; в стихотворении «Кто видел край, где роскошью природы» (1821) строкам основного текста: «Приду ли вновь под сладостные тени Душой уснуть на лоне мирной лени?» соответствует в черновых набросках: «Приду ли вновь под сладостные тени [Еще уснуть встревоженной душой] *В объятиях... лени* (т. II вар., стр. 668); в «Евгении Онегине» строкам: «Он пел те дальные страны, Где долго в лоне тишины Лились его живые слезы» соответствовали в первоначальном наброске: «Он пел волшебную страну Где, в [тишине] Лились его живые слезы» (II 10 вар., стр. 273), а строки: «В лицо мне веющей весны, *На лоне сельской тишины!*» имели в качестве предварительных вариантов: *среди; В покое* (? *сельской тишины* (VII 2 вар., стр. 414, сн. 10 в, г.).

К сочетанию *рукой чего* (какого-нибудь состояния) Пушкин прибегает редко, хотя оно было довольно распространенным явлением у поэтов его времени⁵. Ср. «Умен, кто *хитрости* рукой *Пере-*

стия (Рыл., Гражданин); *буду жить в объятиях нег и в творческом покое* (Веневит., Италия); *застанет их в объятиях неги* (Рыл., Гражданин); *зовут меня в объятия свободы* (В. Раевск., Моё прости друзьям); *буду размышлять в объятиях свободы* (Жуковск., Сельск. кладбище); *дни текли в объятиях дружбы нежной и родственной любви* (Рыл., К К-му, 1820); *будет жить в объятиях любви и мира* (Карамз., Падежда); *забываться сном в объятиях сладкой надежды* (Марш. Саатырь); *разделить досуг В объятиях мира, муз и граций* (Лерм., Пир, 1829).

Тот же предложный характер носит и сочетание *из объятий чего*: Здесь лежит придворный, похищенный смертью *из объятий чести и гордости* (Шаликов, Отрывок. Из Вейсе, 1797).

⁵ Слово *рукой* (чего) в предложной функции употреблялось чаще всего при существительных *время, осень, судьба (рок), смерть, старость*, т. е. было фразеологически связанным. Часто это определялось персонификацией явления, представленного в управляемом существительном. Ср., например, у Пушкина: *Уж осени холодною рукою Главы берез и лип обнажены* (Осеннее утро, 1816), а также у других авторов. Иное у Востокова: *Рука Сатурнова с лица земли сметает Людскую гордость, блеск и славу; яко прах* (Тленность); у Марлинского: *Так с души моей сияние Длань судьбины сорвала* (Осень). В «Евгении Онегине» пародийно: Пушкин воспроизводит строки Ломоносова. Ср.: «Но вот багряною рукою Заря от утренних долин Выводит с солнцем за собою Веселый праздник имянин», на что я указы-

плетает меж собой Дипломатические вздоры» (Посл. В. Л. Пушкину, 1817), где сочетание *рукой хитрости* (= хитро) несет наречные функции⁶.

После 1822 г. Пушкин к предложно-падежным сочетаниям в *объятиях чего, на крыльях чего* (какого-н. состояния) не обращается. Встретившееся у него в «Полтаве» — «И *весть на крыльях полетела*» (П III) заключает в себе сочетание *на крыльях* в обстоятельной функции (в значении «мгновенно, крайне быстро»). Препозиция сочетания по отношению к глаголу усиливает образную основу сочетания и тем самым укрепляет возможность персонализации *вести* (*молвы*), правда, окончательно не реализующейся⁷. Впрочем, употребление в данном тексте сочетания *на крыльях полетела* скорее ориентировано на разговорную экспрессию: *полетел как на крыльях* (о человеке) — «устремился очень быстро»⁸.

Обращение Пушкина к слову *объятия* в поздние годы носит ярко индивидуальный характер и покоится на вошедших в широкое обращение книжного типа сочетаниях, типичных для сентиментальной литературы начала века: *кинуться в объятия (кого)*, *простереть объятия (кому)*, *привлечь (кого) в свои объятия, объятия (кого) отверсты (кому-нибудь)*, *встретить (кого-нибудь) с*

вает в примечании № 34. См. комментарии к XXV строфе пятой главы в кн.: Н. Л. Бродский. «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. М., 1950.

⁶ Синонимический ряд предложно-падежных сочетаний, обозначающих «под прикрытием, защитой (чего) совершается что-н.», представлен у Пушкина преимущественно сочетанием *под сенью (чего)*, реже *под крылом (чего)*, чаще всего при персонализированных состояниях. Ср.: *под сенью мирной Минервиной эгиды* (К другу стихотворцу), ~ *тихий крик [сна]* (Посл. к Галичу), ~ *Муз* (19-е октября), ~ *трона* (Кинжал); *под сенью Закона* (Вольность); *под крылом Амура* (Фавн и пастушка), ~ *Славы* (На возвращ. государ. имп. из Парижа). В прозе им соответствует сочетание *под защитой чего* (*городских укреплений, двух пушек* в «Истории Пугачева», гл. 2, 3). Сочетание *под сенью (чего)* здесь — калька французского à l'abri de ~ *под покровом, прикрытием* при *abri* кров, пристанище, убежище, прикрыт. В этот ряд входит и сочетание *под кровом чего* в стихотворении «Батюшкову»: «Под *кровом вешних роз, Поэтом я возрос*. Вешние розы здесь — символ юности с ее радостями.

⁷ Ср. у раннего Пушкина пластический образ Славы-Молвы: И той волшебницы лукавой, Которая весь мир вертит, В трубу немолчную гремит, И — помнится — зовется Славой (Посл. к Юдину, 1915); Летунья легкокряла Младой его жены молва не пощадила (А III); Молва по граду полетела (РЛ VI): Толпа глухая, Крылатой новизны любовница [слепая] («Толпа глухая...», 1833). Здесь семантически близкие явления — слава, молва, новизна (*новость*) представлены в их специфическом свойстве — способности быстро распространяться, что определяет отбор признаков и действий этих явлений (*летунья, полетела, крылатый*), генетически связанных с их старыми пластическими представлениями.

⁸ Черновые варианты этого стиха: И *весть в Украине загремела* / И *весть повсюду полетела* позволяют объяснить ввод обстоятельного *на крыльях* стремлением экспрессивно усилить глагол (*полетела на крыльях* — стремительно), а не персонализировать «весть».

распростертыми объятиями. Большая часть этих сочетаний у позднего Пушкина носит в прозе цитатный характер (см. употребление их в прозе: «Участь моя решена», «Гробовщик», Письма). Стилизацией объясняется ввод следующих текстов: Дети! *придите в наши объятия* (Мятель); *призывала его домой, в объятия доброй подруги* (Дубровский, гл. VI), явно воспроизводящих ходовой штамп в типичных для литературы обстоятельствах (ситуациях).

Встречающиеся в поздних стихотворных текстах сочетания со словом *объятия* не имеют ничего общего с сочетаниями предложно-падежного типа. Они привлекаются как конструктивная составная часть поэтического образа: «И смерти *кинуться в объятия* *Не* завещая никому Вражды к злодею своему» (II II), где воспроизводится в речи персонажа персонифицированный образ смерти, прочно вошедший в поэтическую традицию: «Треща в *объятиях пожаров*, Валились дома янычаров» («Стамбул гяуры нынче славят»); *Россия ... И юг державно облегла, И пол-Эвксина вовлекла В свои объятия тугие* («Опять увенчаны мы славой»); *Крест веры, в небо возносящий Свои объятия грозящи*⁹, *Казалось, свыше захватить Хотел всю область Палемона* («Сто лет минуло, как Тевтон»), каждый раз оригинального и раскованного, чему немало способствуют свежесть эпитетов и своеобразие «деятелей».

Предложно-падежные сочетания *на лоне, в лоне чего* (какого-н. состояния), встречающиеся в произведениях позднего Пушкина, воспринимались им, по-видимому, как допустимый поэтизм. Правда, из представленных у него четырех случаев этого типа употреблений три могут считаться мотивированными именно как поэтизмы, связанные с определенным, прошлым для Пушкина этапом в поэзии. Такой сознательно отобранной живописной языковой деталью можно считать сочетание *в лоно тишины* в X строфе второй главы «Евгения Онегина»:

Он пел те дальные страны,
Где долго *в лоно тишины*¹⁰
Лились его живые слезы,

⁹ Krzyż, godło Niemców, czoło kryje w niebie,
Groźne ku Litwie Wyciąga romiona
Jak gdyby wszystkie ziemie Palemona
Chciał z gory objąć i garnąć pod niebie.

А. Мицкевич, Конрад Валленрод, Вступление.

¹⁰ В. Набоков в комментариях к этой строфе пишет: «во фр. *se in*: is a common Gallicism: *le sein du repos*. В качестве иллюстративной параллели приводится следующий текст: «...cette jeune, beauté Révêneuse au sein la tranquillité» (Charles Pierre Colardeau) («Eugene Onegin. A Novel in verse by Aleksandr Puskin». Translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov, t. 2. New York, 1964, стр. 242). Впрочем, подобные параллельные сопоставления, устанавливая генезис данных сочетаний в русской поэзии начала XIX в., мало что проясняют при анализе пушкинских употреблений.

появившееся в тексте после отказа от нейтрального в стилистическом отношении *в тишине* (ср. т. VI, вар., стр. 273). Поэтизмом авторской речи следует считать *на лоне сельской тишины* во II строфе седьмой главы, отличающейся от приведенного выше сочетания более ходовой, более распространенной падежной формой слова *лоно* и более обычным в подобных сочетаниях предлогом *на*. Сочетание *на лоне сельской тишины*, возможно, могло восприниматься как вариант сочетания *на лоне природы*, вошедшего в широкое употребление¹¹.

По-видимому, с формой *в лоно чего* связывались у Пушкина представления о том значении слова *лоно*, к которому он мало обращался: *лоно* могло обозначать «грудь», затем «поверхность»: оба значения еще активные в языке Пушкина — и «недра», затем «внутренность, глубина», от которых Пушкин отталкивался. Ср. его высказывание: «Лоно не означает *глубины*, лоно значит *грудь*» (Возраж. на статью «Атенея», 1828). Сочетание *в лоно тишины* могло употребляться Пушкиным как поэтический архаизм, ходовой в поэзии начала века.

С употреблением слова *лоно* в составе предложно-падежного сочетания встречаемся в «Путешествии из Москвы в Петербург» — случай в прозе исключительный: «Москва! Москва!.. восклицает Радищев в конце своей книги и бросает желчью напитанное перо — — —. Теперь ему некогда: он скачет успокоиться посреди родных, позабыться в вихре забав, *на лоне веселой московской жизни*». Выражение звучит как цитата, как скрытое воспроизведение речи Радищева.

Воспроизведением романтической фразеологии являются и строки: «Нет, не *у Счастия на лоне* Его я вижу, не в бою...» в стихотворении «Герой», где инверсированное передвижение *на лоне* в конец стиха усиливает основное значение слова *лоно*, а тем самым и персонифицированное состояние «Счастье-Фортуна». Все эти случаи служат наглядным примером сложной нюансировки в употреблении одного и того же слова в одной и той же функции. Стилистическая окраска сочетания зависит от окружающего текста, в который оно вписано, от характера этого текста (стихи или проза), от позиции слова в границах сочетания, от его положения в стихе и, наконец, от семантики управляемого слова.

¹¹ В первоначальных вариантах было: *В покое* <?> *сельской тишины* (т. VI, стр. 414).

СРАВНЕНИЯ — ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ

1. Круг традиционных поэтических фразеологизмов в творчестве Пушкина-лицейста может быть расширен, если обратиться к сравнительным оборотам, которые привлекаются им в этот период. Их нетрудно перечислить: они представляют собой факт общезыкового или общепозитического употребления (возникший на отечественной почве, пришедший извне или существующий в различных языках как результат единства культуры). Эти сравнительные обороты могли использоваться поэтом как опорная схема, допускающая уточнение, подновление их стершейся образности: последнее, впрочем, редко в это время разрушало закрепленную за схемой семантику. Так, при обычном употреблении творительного сравнения типа «лететь *стрелой*», где *стрелой* — устойчивое общезыковое обозначение быстроты и стремительности движения, в поэтическом языке раннего Пушкина возможны случаи: «и *молнийной струей* — Душа к возвышенной душе твоей *летела*» (К Жуковскому, 1816) или: «Но вдруг, *как молнии стрела*, Зажглась в увядшем сердце младость» (К ней, 1817), где обозначение быстроты движения, процесса осложнено обращением к образу громовой стрелы (молнии) ¹.

Сравнительные обороты, представляющие собой фразеологизмы общего употребления, могли осложняться таким лексическим окружением, которое, не разрушая семантики, подкрепляло их стершуюся образность — прием, типичный для Пушкина ранних лет. Сравнение *как снег* или *как лебедь*, употребляющееся обычно при обозначении белизны чего-нибудь: Белой груди колебанье, *Снег затмившей белизной* (К Наталье, 1813); Над ясной влагою — полубогиня грудь Младую, *белую как лебедь*, воздымала (Нереида, 1820) ² могло вылиться в следующую форму: «И вдруг *бела, как вновь напавший снег Москвы-реки на каменистый берег*, Как легка тень, в глазах явилась юбка...» (Монах, 3, 1813). Впрочем, оригинальность этого распространения относительна, если учесть на-

¹ Ср.: «Dictionnaire de l'Académie Française»: *trait ... vite comme un trait d'arbalète*, pour dire Fort vite (Il partit comme un trait) (т. II, стр. 567); «Petit Dictionnaire de Style»: *une jou dre ...comme la ~ ou avec la rapidité de la foudre* (стр. 274).

² Ср. «Petit Dictionnaire de Style»: *une blancheur ...blanc comme la neige* (стр. 65); «Французско-русский фразеологический словарь»: *blanc, -che*, 817. *blanc comme (l') albâtre* (или *comme de la cire, comme l'ivoire*) бело-снежный; 819. *blanc comme un cygne* белый как лебедь (стр. 131).

личие французского сочетания: *être blanc comme (de la) neige nouvellement tombée*³.

Среди сравнений общезыкового или общепоэтического характера с узко направленным значением у раннего Пушкина встречаются: 1) *как тень, как дым исчезнуть (как тень на утренней заре)*, а после 1817 г. — *как сон, как утренний туман* — сочетания, им синонимичные, обозначающие легкость исчезновения⁴; 2) *как тень* в значении «как виденье, призрак, нечто эфемерное»: Зато весь день, *как бледна тень, таскался* (Монах, 2, 1813); Отчего, являсь мечтой, Вы, *как тень, от глаз исчезли* (Блаженство, 1814). В стихотворении «Выздоровление» (1818) Пушкин вводит нейтральный синоним слова *тень* в этом значении: И *скрылась ты прелестным привиденьем!*⁵; 3) *как роза, лилия, как цвет*, обычно применительно к расцвету красоты, молодости. Ср. французское *frais comme une rose* («Petit Dictionnaire de Style», стр. 525); On dit qu'Jls sont frais comme la rose; On dit d'Une belle personne qui a le teint de lis et de roses («Dictionnaire de l'Académie Française», т. II, стр. 429). У Пушкина подобное употребление реализуется следующим образом: Прелесть Елены *Розой цветет?*.. (Измены, 1815); Твоя краса, *как роза, вянет* (Платоническая любовь); ср. *la beauté (d'un homme, d'une fleur) se fane, se flétrit* («Petit Dictionnaire de Style», стр. 60); С пятнадцатой весною, *Как лилия с зарею, Красавица цветет* (Фавн и пастушка, I). Отражение этой фразеологии встречается в стихотворении «Т — прав, когда так верно вас» (1824): *И с розой сходны вы, блеснувшего весной*⁶; 4) *как смерть, как мертвец, мертвый*, часто с определением *бледный*, тоже имеющим французские параллели: *il est pale comme un mort; les pa-*

³ «Petit Dictionnaire de Style»: *une neige* (стр. 391). Такого рода сравнение, как: Он поднял меч... и с трепетом Эвлега *Падет* на дерн, *как клок летучий снега, Метелицей оторженный со скал* (Эвлега, 1814), не имеющее отношения к обычному у раннего Пушкина обращению к образу снега (*белый как снег*), объясняется точным воспроизведением текста Парни: «...la tremblante Elveige Tombe à ses pieds comme un flocon de neige» (Isnelt et Asléga) (цит. текст, приведенный в «Библиотеке великих писателей» под ред. С. Венгерова. Пушкин, т. I, стр. 92).

⁴ Ср. у Пушкина, Дни наши, милые (друзья), *Бегут как утренние тени* («Нет, нет, напрасны ваши пени», 1819); И слабый дар *как легкий скрылся дым* («Любовь одна веселье жизни хладной», 1816) и в «Dictionnaire de l'Académie Française»: On dit, que La vie des hommes passe comme l'ombre (т. II, стр. 163); On dit aussi proverbialement, que Toutes les choses du monde ne sont que fumée (т. II, стр. 552); у Пушкина: *Исчезли юные забавы, Как сон, как утренний туман* (К Чудаеву, 1818); *Младенчество прошло как легкой сон* («Наперсница волшебной старины», 1822) и в том же словаре: *Un léger somme; la vie passe comme un songe* (т. II, стр. 485—486). Ср. также *bro uillard... qui se dissipe* (Там же, т. II, стр. 153); *disparait* (Petit Dictionnaire de Style, стр. 77).

⁵ Слова *мечта, тень, привидение* здесь речевые синонимы.

⁶ Ср.: *(une fleur) brille d'un vif éclat* (Petit Dictionnaire de Style, стр. 267); Сл. АР, ч. I, 366; *бълыи... ризы его бълы, яко свѣтъ*. Матер, 17. 2.

les ombres (Dictionnaire de l'Académie Française, т. II, стр. 185, 163). У Пушкина: И грешник *бледен, как мертвец* («Вечерня отошла давно», 1823); Луна пред ней, *как мертвая, бледна* («На небесах печальная луна», 1825); Я *как смерть* и тощ, и *бледен* (Ты и я, 1817—1820)⁷. Устойчиво поэтическим является уподобление движения времени, жизни, толпы — движению воды — *рекой, потоком*, связанное с устойчивыми описательно-метафорическими сочетаниями типа *река времен, поток дней (чьих)* и т. п. Эти формы слов *река, поток* широко употреблялись у Пушкина и поэтов его современников в качестве образований наречного типа при гиперболизированном обозначении течения крови, слез. Ср. франц.: *un fleuve de sang, de feu, de cendres; le fleuve de la vie* (Petit Dictionnaire de Style, стр. 267); *des flots de sang* (Там же, стр. 268); *un ruisseau, un torrent des larmes* (Там же, стр. 336); *des ruisseaux de sang, verser des ruisseaux de larme* (Dictionnaire de l'Académie Française, т. II, стр. 436). Зафиксировано французскими словарями и уподобление движения огня — движению воды. Ср. *un fleuve de feu* и у Пушкина: *Огонь летит струями* от удара (Эвлега), правда, случаи не совсем тождественные. Ср. также следующие примеры:

*Дни наши, милые <друзья>,
 Бегут как утренние тени*⁸,
 [Как воды быстрого ручья]

«Нет, нет напрасны ваши пени», 1819;

*Народы дикие, сыны свирепой брани,
 Войны ужасной меч прияв в кровавы длани,
 И горы, и моря оставят за собой
 И злынут на тебя кипящую рекой*

К Лицинию, 1815;

*И быстрым понеслись потоком
 Враги на русские поля*

Воспоминания в Царском Селе, 1814;

*слезы зрителей рекою потекут*⁹

Эпиграмма, 1814;

Их кровь не престаёт в снегах реками течь

Воспоминания в Царском Селе, 1814.

⁷ Сл. АР: Блѣдѣнь как мертвецъ (ч. I, стр. 243); «Французско-русский фразеологический словарь»: *p à l e* 129^a).

⁸ Ср. On dit, que *La vie des hommes passe comme l'ombre* (Dictionnaire de l'Académie Française, т. II, стр. 163, *o t b r e*). Словарь АР под словом *тень* дает: 4) Употребляется для означения суетности, брѣнности сего мира. *Жизнь человеческая проходит подобно тени. Слава мира сего яко тень исчезает* (ч. VI, стр. 830).

⁹ Ср. франц.: *à flots; à torrents*; лить слезы ручьем *pleurer à torrents, verser un torrent de larmes* (Русско-французский словарь, стр. 570: *р у ч е й*).

Уподобление времени текущей воде встречается у Пушкина и в перифрастически преображенном виде:

*Как волны следом за волною,
Проходят царства и века*

Усы. Философическая ода, 1816;

*Как невозвратная струя
Блестит, бежит и исчезает —
Так жизни время <?> убегает*

«Пока супруг тебя, красавицу младую», 1824.

Круг сравнений-фразеологизмов раннего Пушкина легко перечислить: *как день тихий, светлый, ясный* (*beau, belle comme le jour*¹⁰); *как пламень покраснеть* (*rouge comme (du, de) feu*¹¹); *Вращал глаза как фонари в ночи* (ср. *lanternes de cabriolet* арго буркалы, выпуклые глаза¹², *глаза как плошки*¹³); *как конь погнался, как серый волк, щетиной весь покрытый; как старый волк всхрапел; нестись орлом, воспарить орлом; как месяц* (о юноше, появившемся из леса); *как пень стоять; как вкопанный сидеть; гореть как яхонты* (*briller comme un diamant*)¹⁴; *как яблоко покатиться* (о голове); *как куклой забавляться (жем); как грешником лукавый вертит мной; (Лилня) цветет царицей* (*prendre ou se donner des airs d'impératrice*)¹⁵, *как царь уснуть; как ангел, как ангел во плоти* (*un ange de bonté, de beauté; un ange chéri en corps humain*¹⁶, *beau (или belle) comme un ange*)¹⁷; *как агнец послушная* (*être doux comme un agneau*); *отдернуть руку как от змеи; Зефиром, как Зефир летать; грозой понестись, грянуть; как свинец* (что) *лежит на сердце.*

Довольно широко прибегал Пушкин ранних лицейских лет к сопоставлениям с различными историческими лицами и литературными героями: Я желал бы, чтоб *Назорой* Ты старалася меня *Удержатъ умильным взором. Иль седым Опекуном Легкой, миленькой Розины* (к Наталье); Я желал бы *Филимоном* — — — *Изъяснять любовну муку* (Там же) и далее: *как Филон, как Цициан* *иль пламенный Албан; как Мудрец, кем Сиракуз спасался; как Банков* (Монах); *как новый Ювенал* (К другу стихотворцу);

¹⁰ А. Назарян. Образные сравнения французского языка. Фразеологизмы. М., 1965, стр. 94.

¹¹ Там же, стр. 66.

¹² Французско-русский фразеологический словарь: *lanterne*, 118.

¹³ Даль. Толковый словарь, т. I, стр. 363: *глаз*.

¹⁴ Petit Dictionnaire de Style, стр. 200, un *diamant*.

¹⁵ Там же, стр. 309, une *impératrice*.

¹⁶ Там же, стр. 26, un *ange*.

¹⁷ А. Назарян. Указ. соч., А-18, стр. 20; Petit Dictionnaire de Style, стр. 16, un *agneau*.

Светланой (К сестре); подобно Фёбовым жрецам (Моему Аристарху); как Гераклес, как Буало («Вот Виля — он любовью дышет»), — сопоставлениям, отражающим круг ученических знаний лицеиста.

Развернутые сравнения, представляющие пластическую параллель какому-нибудь явлению, у лицеиста Пушкина редки, а если и встречаются, то не выходят по своему образному наполнению из границ образов, принятых в поэзии того времени¹⁸. Примером может служить сопоставление смерти и сна в стихотворении «Мечтатель» (1815):

И тих мой будет поздний час;
И смерти добрый гений
Шепнет, у двери постучась:
«Пора в жилище теней!..»
*Так в зимний вечер сладкой сон
Приходит в мирны сени,
Венчанный маком, и склонен
На посох томной лени,*

или в стихотворении «К сестре»:

Я вдруг в глухих стенах,
Как Леты на брегах
Явился заключенным,
На веки погребенным.

Сравнительные обороты подобного рода — типичные поэтизмы уже по самому отбору объектов уподобления: Глицерия, красавица младая, Равно всем *всем* общая, как чаша круговая (К Лицинию, 1815); Ждут в тайном трепете улыбку, глаз движенья, *Как будто дивного богов благословенья* (Там же); Лишь порою звон уны-

¹⁸ О присоединительном приравнении, начинающемся с союза «так», В. В. Виноградов говорит как о традиции XVIII в., не являющейся новостью и в стиле карамзинистов. «Пушкин не чуждался ее в самых ранних своих произведениях. Но в них это сравнение находится в прямом логическом и экспрессивном соответствии с предшествующими стихами (ср., например, полный метафорический параллелизм заключительного сравнения с основными образами лирического изложения в стихотворении «Мечтатель», 1815...)». Анализируя функции приравнения в языке позднего Пушкина, В. В. Виноградов пишет: «Приравнение... служит одной из форм побочного метафорического развития лирической или повествовательной темы» (В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 218, 223). «Это колебание (высокого и низкого.— А. Г.), это постоянное переключение из одного плана в другой (ср. хотя бы сравнения у Пушкина, вовсе не несущие функции уподобления, а служащие именно для внесения другого плана — примеры: петух, «султан курятника» во второй песне «Руслана и Людмилы», кот имышь в «Графе Нулине», волк в XIII строфе первой главы «Евгения Онегина» и т. д. и т. д.), это переключение является сильным динамизирующим средством, дающим возможность Пушкину создать новый эпос, новую большую форму» (Ю. Тынянов. Архаисты и Пушкин.— В кн.: «Архаисты и новаторы». Л., 1929, стр. 221).

лый, *Будто лени голос милый*, В мертвой слышится струне (Гроб Анакреона, 1815); Он исчез, *как наслажденье, Как невнятный вздох любви* (Там же). В последнем примере находит свое воплощение прием наслаивания сравнительных оборотов (выше говорилось о приеме наслаивания перифраз), определяющийся экспрессивными задачами, поставленными в стихотворении. Чаще всего с этой целью привлекаются сравнительные обороты, подчеркивающие один признак, свойство объекта: *наслажденье и невнятный вздох любви* — прямое и перифрастическое обозначение одного явления; в стихах: «*Быстрой орла, быстрее звука лир Прелестница летела, как зефир*» («Монах») степень быстроты движения подкрепляется тремя разноплановыми сравнениями, явно вызванными привычно «экспрессивными» свойствами каждого из них: наслаивание здесь также несет усилительные функции в большей степени, чем предметно-сопоставительные. С тем же встречаемся и в стихотворении «К Чадаеву» (1818): «Исчезли юные забавы, *Как сон, как утренний туман*», где *исчезли как сон, как утренний туман* — устойчивые общепозитические синонимы, обозначающие легкость исчезновения чего-то эфемерного, неустойчивого¹⁹.

Выбор образной основы сравнительных оборотов мог стимулироваться устойчивыми приравнениями, обычно реализуемыми в описательно-метафорических сочетаниях. Так, уподобление уныния, тоски мраку, лежащему на сердце, могло лечь в основу сравнительного оборота:

*Как сумрак, дремлющий над бездною морскою,
На сердце горестном унынья мрак лежал*

Осрап, 1811;

Москва в унынии, как степь в полночной мгле

Воспоминания в Царском Селе, 1814.

Ср. у Капниста в стихотворении «На воспоминание Пленирной кончины»: *Гони печали мрак сгущенный, Как ночи разогнал ты тень*, где те же отношения²⁰.

2. Отказ от старых перифрастических штампов у позднего Пушкина стимулирует его обращение к сравнительным оборотам и приложениям, как формам с широкими семантико-экспрессивными возможностями. Наряду со старыми общезычковыми сравнениями-фразеологизмами все чаще начинают появляться оригинальные сопоставления, ломающие привычные рамки установ-

¹⁹ См. «Dictionnaire de l'Académie Française», т. II, стр. 486: *passé comme un songe*.

²⁰ Ср. также: Исходим мы в дубравы зланы *Унынья разогнати мрак* (Петров, На день тезоименитства е. к. в., 1778); *Весь дом объят печали мраком* (И. Дм., Быль); *Мраком горести затмилась* Прежнии ясные часы (Капн., На уныние).

ленных соотношений. Оригинальность не определяется, конечно, лишь вводом новых и новых объектов, новых и новых аналогий: оригинальным может быть и обращение к привычным объектам уподобления в случае непривычного их применения. В таких случаях эти последние ничем не отличаются от необычных ранее применений. Ср. раннее употребление представленного в поэтической форме сочетания *лететь как Зефир (как ветер)*, где значенные сочетания (т. е. «быстро») подавляет образ, и сочетание *как ветер* в стихотворении «Поэт и толпа»:

*Как ветер песнь его свободна,
Зато как ветер и бесплодна,*

где необычность признака, объединяющего песнь и ветер, подчеркивает объект приравнения, его вещьность.

На фоне старого сравнения *как тень*, где *тень* в значении «призрак, привидение», обычно употребляющегося в сочетании *ходить, бродить как тень, появиться как тень, бледный как тень* (ср.: *Как тень она без цели бродит*, ЕО VII 13; *Бледна как тень*, с утра одета. Татьяна ждет.— Там же, III 36)²¹, необычным по применению выглядит:

*И отдаленное страданье
Как тень опять бежит ко мне*

«Когда порой воспоминашь», 1830.

Необычным у позднего Пушкина может быть и новое использование старого общепоэтического сравнения-штампа, мотивированное обращение к нему как к речевой единице определенного времени, стиля речи. В стихотворении «Герой» строки: «Сей ратник, вольностью венчанный, *Исчезнувший как тень зари*» — воспроизведение поэтического штампа ранних лет, с целью имитации поэтической романтической фразеологии. В «Евгении Онегине» строки: «*И бегала за ним она (хандра.— А. Г.), Как тень иль верная жена*» (I 54) — воспроизведение разговорной фразеологии, подчеркнутой соседним сравнением *бегала за ним как верная жена*²², вводящая другую образную основу сопоставления.

Формы обращения к свободному образу каждый раз у Пушкина неповторимы. Уподобление глаз красавицы звездам — поэтический штамп начала века — встречается в следующих стихотворе-

²¹ Сочетание *бледный как тень* синонимично сочетаниям *бледный как смерть, как жертвец*.

²² Ср. «Французско-русский фразеологический словарь»: ombre, 362. *suivre qu'comme son (или elle) ombre*. Ср. также аналогичное сравнение в стихотворении «Дельвигу» (1821): К неверной Славе я хладею; И по привычке лишь одной Лениво *волочусь за нею, Как муж за гордою женой*.

ниях: 1) в стихотворении «Ее глаза», 1828, где шутивно-ироническое воспроизведение поэтического граффита:

Она мила — скажу меж нами —
Придворных витязей гроза,
И можно с южными звездами
Сравнить, особенно стихами,
Ее черкесские глаза.
Она владеет ими смело,

2) и в стихотворении «Как счастлив я, когда могу покинуть» строки: *Ее глаза то меркнут, то блистают, Как на небе мерцающие звезды* заключают уже новое сравнение, вызванное специфическими свойствами глаз русалки (*то меркнут, то блистают*), что лишает старое уподобление глаз звездам былой абстрактности. В стихотворении «Будрыс и его сыновья» старое сравнение *глаза сияют как звезды* реализуется в *очи светятся будто две свечки* — бытовое сопоставление в ряду других подобных: *Весела — что котенок у печки, И как роза румяна, а бела, что сметана*. — Там же) с колористическими функциями. В этом ряду лаконическое *как роза румяна* влечет за собой представление о языковых обычаях Запада. У нас это вылилось бы в форму — *румян как маков цвет* (см. «Прозаик и поэт», ЕО III 33). Синонимические обороты русской народной речи и поэтизмы, пришедшие извне, под рукой Пушкина приобретают в его произведениях новые дополнительные функции.

Общепризнанную основу имеют сочетания *завоев как зверь, воет как зверь* в применении к буре («Зимний вечер», 1825) и Терек («Меж горных стен» (?) несетя Терек). Те же функции несет это сочетание в «Евгении Онегине» (VI 33) и «Медном всаднике» (I). Но, поддержанные непосредственными лексическими связями — *не щегиниться, как зверь* (ЕО VI 11), *как зверь остервенясь* (МВ I)²³ — сочетания эти вводятся Пушкиным в различный по своей экспрессии контекст, органически сливающий единицы разговорной и книжной речи. Ср. в «Евгении Онегине» строфы X и XI, где воспроизводятся онегинские интонации:

Во-первых, он уж был неправ,
Что над любовью робкой, нежной
Так подшутил вечер небрежно.
А во-вторых: пускай поэт
Дурачится; в осьмнадцать лет
Оно простительно. Евгений,
Всем сердцем юношу любя,
Был должен оказать себя
Не мячиком предрассуждений,

²³ Словарь АР под словом *зверь* указывает:... 2) «Уподобительно называется жестокий человек, лютостью подобный зверю» (ч. II, стр. 840).

*Не пылким мальчиком, бойцом,
Но мужем с честью и умом.*

XI

*Он мог бы чувства обнаружить,
А не щегиниться, как зверь и т. п.,*

где соединены как естественные элементы речи книжные слова и сравнительные обороты (ср. *обнаружить чувства, был неправ, не мячиком предрассуждений*), славянские, высокие (но *мужем с честью и умом*) и разговорно-бытовые — *бойцом* (= задирой), *щегиниться как зверь, вечер*.

Употребление сочетания *как зверь* в «Евгении Онегине» не нарушает нормы семантических связей, установленных национальной разговорной речью. Оно по существу лишь усиливает экспрессию разговорности, внесенную глаголом *щегиниться* в его применении к человеку. В «Медном всаднике» в тексте:

*Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась (I)*

«вещная» сторона сравнительного оборота подчеркнута объектом — Нева, следовательно, выпадает из привычно-экспрессивного применения этого сочетания (к людям), хотя отношения между словами *остервенясь* и *зверь* и *щегиниться* и *зверь* — аналогичны, так как могут быть реально соотнесены. Но связь слова *остервенясь* и *зверь* в границах сравнительного оборота и отношение этого сочетания как уточняющего элемента к глаголам, обозначающим действия Невы — *клокоча* и *клубясь*, *вздувалась* и *ревела*, превращает слово *зверь* в слово, несущее пластический образ, поддержанный метафорически употребленным глаголом — *кинулась*. Б. В. Томашевский, указывая на этот образ, говорит, что его традиционность вполне соответствует моменту кульминации при описании волнующейся Невы. Он считает, что это обращение к традиционному вполне соответствовало торжественности момента²⁴.

Уже на указанных употреблениях сочетания *как зверь* можно убедиться в том многообразии применений, которые определяются в конечном счете окружающим контекстом. Общеязыковая абстрактная формула, именно в силу абстрактности и ее общеязыкового характера, несла в себе широкие возможности применения; она могла выступать то как экспрессивно окрашенная деталь разговорной речи, то как элемент, органически слившийся с речью

²⁴ Б. В. Томашевский. Язык и стиль.— В кн.: «Стих и язык». М.— Л., 1959, стр. 341.

приподнятой, то как основа свободного образа, опирающегося опять-таки на общенародную традицию употребления.

Выбор объекта уподобления и его лексического выражения, как указывалось выше, определялся у позднего Пушкина учетом реальных, конкретно-исторических возможностей видения мира в том случае, если текст был стилизован (исторические темы, переводы, переложения). Стремление избежать языкового и психологического анахронизма — одна из основных установок Пушкина. Иллюстрацией может служить употребление сравнительных оборотов в «Подражаниях Корану» (1824). В пятом стихотворении этого цикла («Земля недвижна, неба своды») сравнительный оборот второй строфы включает образ горящей лампы, с которой сопоставляется солнце:

*Зажег ты солнце во вселенной,
Да светит небу и земле,
Как лен, слеем напоенный,
В лампадном светит хрустале.*

Метафорически употребленные слова в этой строфе отсутствуют. Содержание строфы ведет к истокам той фразеологии, которая в XVIII в. превратилась в трафарет: солнце — это *светило дня*, *светильник небесный*, луна — *небесная лампада*. Воспроизведение первобытного восприятия мира отражено и в первой строфе этого стихотворения:

*Земля недвижна — неба своды,
Творец, поддержаны тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой.*

Сочетание *свод неба* здесь — не обычное в поэзии пушкинского времени сочетание *свод неба*, *небесный* (*небосвод*, *небо*), а отражение прямого наименования реалии — *свод*. Сопоставление с переводом Корана²⁵, послужившим Пушкину источником его

²⁵ В тексте «Корана» первая строфа соответствует 39 стиху 35-й сурь: «По истине, Аллах держит небеса и землю, чтобы они не исчезли. А если бы они исчезли, то никто бы их не удержал после Него; Он ведь — кроток, прощающ!» После слова *исчезли* на полях рукописи написано: *упали!* Вторая строфа соответствует 35 стиху 24-й сурь: «Аллах — свет небес и земли. Его свет — точно ниша; в ней светильник; светильник в стекле; стекло — точно жемчужная звезда. Зажигается он от дерева благословенного — маслины, ни восточной, ни западной. Масло ее готово воспламениться, хотя бы его и не коснулся огонь. Свет на свете! Ведет Аллах к Своему свету, кого пожелает» (Коран. Перевод и комментарии И. Ю. Крачковского. М., 1963). На стр. 3 в предисловии автор пишет: «Последний из них (переводов Корана на Руси.— А. Г.), напечатанный в 1790 г., принадлежит видному литератору второй половины XVIII в. М. И. Веревкину (1732—1795). Его перевод, отмеченный незаурядными литературными достоинствами, оставил заметный след в истории русской литературы, послужив источником для знаменитых «Подражаний Корану» А. С. Пушкина.

подражаний, говорит о сознательном восстановлении прямых значений слов, образующих в начале XIX в. образные основы традиционных поэтических штампов. Ср. сопоставление «Подражаний Корану» Пушкина и текста Корана у Б. В. Томашевского:

«Первое четверостишие соответствует, по-видимому, отрывку из главы «Пророцы»:

«Создах горы, удерживая землю от движения; проложих пути широкие и пространные, по коим бы шествовали твари мои; покрых их небом, поддерживая оное, да не падет на них» (ч. II, стр. 59)».

«Второе четверостишие основано на тексте из главы «Сияние»: «Бог освещает небо и землю, *яко огонь лампы в сосуде хрустальном, туком маслячным наполненной*» (ч. II, стр. 89)»²⁶.

Б. В. Томашевский иллюстрирует также фразеологическую связь «Подражаний Корану» с духовными одами XVIII в. Ср. приведенные им строфы: Ты землю твердо основал, И для надежных крепцы Недвижны положил заклены И вечно непреклонность дал (Ломоносов); Сия ужасная громада, Как искра пред тобой одна, О коль пресветлая лампада Тобою, боже, возжена (Ломоносов)²⁷.

В стихотворении «Какая ночь! Мороз трескучий» в строках

*Как шитый полог, синий свод
Пестреет частыми звездами*

сопоставление звездного неба с шитым пологом не нарушает колорита эпохи. Сочетания *небес завеса, покрывало, флер* — обычные описательно-метафорические сочетания поэзии начала XIX в. — могли быть лишь толчком к сопоставлению неба с пологом. Конкретно-вещное сравнение органически вписывается в картину зимней ночи, начинающую стихотворение.

Колористически окрашенным выступает сравнение в стихотворении «Как счастлив я, когда могу покинуть», представляющем собой монолог князя из драмы «Русалка», устранный Пушкиным:

*Дыханья нет из уст ее, но сколь
Провзятельно сих влажных синих уст
Прохладное лобзанье без дыханья.
Томительно и сладко — в летний зной
Холодный мед не столько сладок жажде.*

Предшествующий вариант последнего стиха: «Не столько сладок жажде хладный кубок» — в колористическом отношении нейтрален (т. III, стр. 580).

Сравнительный оборот у Пушкина выступает средством сообщения местного колорита не только через воспроизведение миро-

²⁶ Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. 2. М.—Л., 1961, стр. 24.

²⁷ Там же, стр. 28.

восприятия лирического героя. Он может быть при необходимости и воспроизведением поэтической речи, круга опорных образов поэтических сочетаний прошлого времени или конкретного лица.

Выше уже упоминалось о стихотворении <Мордвинову> как образце пушкинской стилизации под XVIII в. Но стилизация не определяется лишь воспроизведением языковых или фразеологических примет поэзии XVIII в. Она — и в соответствующем обращении к типичным для этого времени или для конкретного поэта этого времени образным представлениям. Существовали определенные предметы и явления природы, которые привлекались для сообщения торжественности, величия, грандиозности. Таков, например, у Державина в стихотворении «На смерть кн. Мещерского» образ водопада («Не жизнь ли человеков нам Сей водопад изображает?»), образы несокрушимых скал, противоборствующих разъяренной водной стихии (символу жизни) и т. п. Ср. у Пушкина в стихотворении <Мордвинову>:²⁸

Сияя доблестью и славой, и наукой,
В советах недвижим у места своего,
Стоишь ты, новый Долгорукой.

*Так, в пенный поток с вершины гор скатаясь,
Стоит седой утес, вотще берега трепещут,
Вотще грохочет гром и волны, вокруг мутаясь,
И увиваются, и плещут.*

Один, на рамена поднявши мощный труд,
Ты зорко бодрствуешь над царскою казною.

С воспроизведением образов, типичных для романтической фразеологии, связано сравнение в стихотворении «Герой»:

Да, слава в прихотях вольна.
Как огненный язык, она²⁹
По избранным главам летает,
С одной сегодня исчезает

²⁸ «Для изучения основных приемов пушкинского воссоздания разнообразных стилей представляет необыкновенный интерес стихотворение «Н. С. Мордвинову», оригинально воспроизводящее некоторые общие, но наиболее яркие лексические и композиционные особенности стиля одической поэзии XVIII века и опирающееся на оду Вас. Петрова «Его высокопревосходительству адмиралу Николаю Семеновичу Мордвинову» (1796) и далее: «...образ несокрушимого утеса, скалы, завершающий пушкинское стихотворение,— излюбленный образ одической поэзии XVIII века» (В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 495—498).

²⁹ «Церковнославянские образы, выпадая из своего библейского контекста, подвергаются литературно-символической транспозиции... Острота и значительность таких символов определяется их «внутренними формами», смысловой перспективой «переноса», «образного» сдвига» (В. В. Виноградов. Язык Пушкина. М., 1935, стр. 163).

И на другой уже видна.
За новизной бежать смиренно
Народ бессмысленный привык;
Но нам уж то чело священо,
Над коим вспыхнул сей язык.

Уподобление воинов, полководцев и поэтов парящему орлу — обычное явление в практике поэтов XVIII в. Продолжает традицию в обращении к этому образу и Пушкин (см. выше *орлы Екатерины* и в сравнении: Душа поэта *встрепенется, как пробудившийся орел*). Но сравнение с орлами в стихотворении «Стамбул гяуры нынче славят» (Мы к женам, *как орлы, ревнивы*) окрашено местным колоритом: здесь психология и образный мир горца, воспроизведенные Пушкиным.

Уже приведенные случаи позволяют судить о многообразном использовании старых образов, отражающем острое ощущение связи между языком и его образными средствами и жизнью народа в его конкретно-исторической данности.

Рассмотренные выше сравнения привлекались Пушкиным прежде всего со стороны их стилеобразующих свойств, что не исключает, конечно, наличия в них определенной экспрессии. В произведениях медитативного характера или повествовательных произведениях, связанных с современной поэту действительностью, сравнения часто выступают прежде всего в своей экспрессивной функции. В этих случаях отбор объектов сопоставления определяется стремлением вызвать наиболее сильный эмоциональный отклик в душе читателя. Пушкин поздних лет ищет сопоставлений, ориентированных на общечеловеческий характер вызываемых ими эмоций. Старые, закрепленные в общем или в поэтическом употреблении сравнения-фразеологизмы или вообще стандартные сравнительные обороты были экспрессивно мало действенными; экспрессия, их сопровождающая, носила узаконенный характер. Обилие оттенков чувств, разнообразие душевных движений, сделавшихся объектом поэтического изображения в 30-е годы у Пушкина, не имели закрепленных за ними сравнительных оборотов и не могли их иметь. Б. В. Томашевский, говоря о сравнениях в «Медном Всаднике», пишет: «Тема возмущенной Невы развивается на ряде поэтических сравнений. Эти сравнения подобраны не с расчетом на то, чтобы украсить описание наводнения возвышающими предмет сопоставлениями, а чтобы вызвать чувство беспокойства, тревоги, бедствия: Нева металась, как больной В своей постеле беспокойной; Осада! приступ! злые волны, Как воры, лезут в окна... Мрачный вал Плескал на пристань, роща пени И бьясь об гладкие ступени, Как челобитчик у дверей Ему не внемлющих судей»³⁰. Во второй главе от-

³⁰ Б. В. Томашевский. Язык и стиль.— «Стих и язык», стр. 341.

ступающая Нева снова сопоставляется с грабителями пекстовыми и жестокими: «Так злодей, С свирепой шайкою своей В село ворвавшись, ломит, режет, Крушит и грабит; вопли, скрежет, Насилье, брань, тревога, вой!... И грабежом отягощенны, Боясь погони, утомленны, спешат разбойники домой, Добычу на пути роняя».

Если сравнительные обороты направлены были ранее на поэтизацию содержания, сообщение ему «красивости» или величественности, торжественности, если сравнительные обороты неся в себе содержание, резко контрастирующее по степени высокости, поэтичности с сопоставляемым, могли привлекаться как конструктивный элемент, определяющий в силу стилистической или предметной несовместимости комическое, то подбор содержания сравнительного оборота у Пушкина поздних лет разрушал старые закономерности.

Б. В. Томашевский пишет: «Для Пушкина каждая тема, каждое явление, каждый характер и предмет являлись носителями своего настроения и своего стиля. Движение темы, столкновение идей, борьба людей сопровождалась сменой и столкновением разных эмоций. Смена стилистических окрасок стала таким же средством движения повествования и развития идей, как и реально-логическое значение слов. Это была смена различных оценок изображаемой действительности, различного ее понимания»³¹.

В зависимости от отношения поэта обыденное могло быть воспринято как поэтическое, «поэтическое» могло стать средством характеристики сниженно-бытового. Объекты изображения перестали делиться у Пушкина на высокие и низкие, так как для Пушкина-поэта низкое, бытовое могло нести в себе высокое, благодаря установленному для себя поэтом праву — брать любое явление действительности для своих оценок внешнего и внутреннего мира. Этим и определяются ряды прозаических по своим реалиям сравнений, привлекающихся при экспрессивном выделении, подчеркивании высокой мысли, при раскрытии высокой темы. Эти столкновения высокого и низкого, будничного были очень значимы как экспрессивное средство, поражающее непривычностью аналогий. В языковом отношении этот прием был важен тем, что вместе с объектами сопоставления входили в ткань стиха и обозначающие их слова, пополняя ряды той разговорной лексики, удельный вес которой в лирических произведениях Пушкина делался очень большим. Сравнительные обороты, внешние по отношению к основной лирической линии стиха, сопутствующие ей, именно в силу своего положения в стихе, могли решаться в другом стиле и предметном ключе. Ср., например, положение подобного оборота в стихотворении «Труд» (1830):

³¹ Там же, стр. 342.

Миг вождеденный настал: окончен мой труд многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою, как *поденщик ненужный*,
Плату приявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

В этом стихотворении совмещаются различные по своим стилистическим функциям слова. В первом стихе стилистически высокое слово *вождеденный* дает тон всей строке. Второй стих стилистически нейтрален. Стихи третий и четвертый вводят слова *поденщик*, *плата*, *работа* — прозаизмы, строящие сравнительный оборот в смелом соединении с *подвиг*, *приявший* — словами стилистически высокими. Последние два стиха образуют серию перифрастических приложений к слову *труд*, решенных в духе устойчивых формул условно-поэтического языка 10—20-х годов: *спутники ночи*, *друг (златой) Авроры*, *друг (святых) пенатов*. Настроение лирического героя меняется: от творческого удовлетворения — к резкому ощущению пустоты и оторванности творца от его работы, подчеркнутому сравнением *как поденщик ненужный* и т. д. Стихотворение завершается грустным лирическим раздумьем, выраженным условными поэтическими формулами. Сравнения здесь образуют кульминационный взлет стихотворения, обеспеченный его резко контрастирующим с обычным решением темы поэтического творчества содержанием³².

³² В. Вересаев в «Записках для себя», цитируя отрывок из черновых вариантов «Графа Нулина» (Он весь кипит, как самовар... Иль как отверстие вулкана, Или — сравнений под рукой у нас довольно — но сравнений Не любит мой степенный гений. Живей без них рассказ простой...), пишет: «Это действительно характерная особенность Пушкина, — он не любит образов и сравнений. От этого он как-то особенно прост, и от этого особенно загадочно покоряющая его сила...» (см. В. В. Виноградов: Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, стр. 122). Вывод, основанный на собственном конкретном высказывании Пушкина в им же устраненном тексте, определенном конкретными условиями, его выживавшими, не представляется безусловным.

Х

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ

1. Поэтическая фразеология, представленная в данной работе, далеко не исчерпывает всей фразеологии Пушкина. Но и в этом объеме она позволяет проследить эволюцию его взглядов на фразеологические средства поэтического языка XVIII — начала XIX в., отражающую его отношение к нормам литературного языка, с одной стороны, и к нормам поэтической речи в системе этого литературного языка, с другой: Пушкин — ученик, носитель традиций и Пушкин — мастер, преобразователь традиций.

2. О месте Пушкина раннего периода творчества в поэзии начала XIX в. Ю. Тынянов пишет следующее: «В лицейских стихах он является совершенно законченным поэтом особого типа. То была условная лирика, ставившая своей задачей стилизацию. ...Лирика этого типа неразрывно связана с периферией литературного течения, называемого „карамзинизмом“. Стилизация совершалась эклектически, на основе результатов, достигнутых к тому времени Дмитриевым, Батюшковым и Жуковским»¹. И далее: «Как поэт-стилизатор лицейский Пушкин эклектически развивает все упомянутые жанры, употребляя „условно-античную“ и „оссиановскую“ окраску Батюшкова, „рыцарскую“, „идиллическую“ окраску Жуковского по соответствующим жанрам и вне жанров»².

Культивирование определенных, принятых поэтами «новой» школы жанров вело, естественно, к усвоению типичных для них, этих жанров и этих поэтов, лексических и фразеологических языковых средств. Деятельность Пушкина-лицейста была направлена на овладение системой поэтической речи старших товарищей-поэтов, на усвоение ее элементов и способов комбинации этих элементов во всей совокупности их стилистических и экспрессивных характеристик. «Усвоение поэтических средств не было у Пушкина этих лет механическим. Вращаясь преимущественно в сфере этой русско-французской поэтической фразеологии, — пишет В. В. Виноградов, — молодой Пушкин стремился отчасти к индивидуальному переосмыслению лирических формул, к образному видоизменению старых поэтических клише, но больше всего к освоению и расширению стихового фразеологического фонда,

¹ Ю. Тынянов. Пушкин. — В кн.: «Архаисты и новаторы». Л., 1929, стр. 231.

² Там же. стр. 235.

а также к развитию новых принципов их жанровой и композиционной группировки»³. Вся эта работа над поэтическим словом, насколько можно судить по приведенным выше фактам, не была специфической только для Пушкина. Это был путь актуализации поэтической речи в рамках предписаний, определенных «вкусом» школы, традициями старых жанров, нормами литературного языка начала XIX в. Сохранение образных моделей фразеологических сочетаний при допускающихся путях актуализации их выражения налагало определенные узы на поэтическую речь, связывало инициативу поэта, направляло ее по пути поиска новых лексических и перифрастических обозначений членов этих моделей, на распространение этих последних за счет более или менее свежих определенных эпитетов⁴.

Пушкин-лицеист, обращаясь к перифрастическим моделям сочетаний в их реализации, типичной для карамзинистов, не пренебрегает и теми лексическими формами, в которые эти модели укладывались у классиков XVIII в. Обращение к фразеологии и образным комплексам классиков, чаще всего определенное у него «высокой» темой (ср. «Воспоминания в Царском Селе»), действительно, может быть расценено как стилизация, основанная на ощущении связи факта речи с соответствующим временем. Следует признать, что отклонения от наиболее ходового выражения фразеологических моделей у Пушкина лицейских лет редки: он при-

³ В. В. Виноградов. *Стиль Пушкина*, стр. 142—143.

⁴ Поиски новых и новых оболочек для одних и тех же фразеологических моделей создавали в конце XVIII — начале XIX в. большие ряды лексических и перифрастических синонимов, а также определили прием насланивания синонимических перифраз, рассматривающийся одним из путей эмоциональной организации читательского восприятия. Д. Д. Благой (в статье «Пушкин — родоначальник новой русской литературы») говорит об «экстенсивности формы — несоответствии поэтической мысли и огромного количества словесно-художественного материала, затраченного на ее выражение», как об «одном из основных художественных недочетов всей нашей литературы XVIII в.» (в кн.: «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М.—Л., 1941, стр. 58). Сказанное можно распространить и на литературу начала XIX в., не согласившись, однако, с оценкой этого обилия средств выражения одного явления как «художественного недочета» поэтики этого времени. Если подходить к многообразию синонимических (лексических и фразеологических) средств поэтического обозначения одного явления или предмета в предпушкинской поэзии как к факту конкретно-историческому, то нельзя не признать его положительным и закономерным, отмечаящим переход от классического рационализма к углублению экспрессивности поэтической речи, к расширению выразительных возможностей каждого слова или сочетания слов. Поиски новых и новых средств обозначения одного и того же явления, связанные с ростом авторского самоутверждения и стремлением к индивидуализации поэтической речи — первоначально применительно к сравнительно узкому кругу тем, — выявили возможности, скрытые в слове и его непосредственном лексическом окружении. А эти возможности, уже творчески осознанные, создали материальную базу для более широкого содержания.

бегает к наиболее устойчивой форме выражения принятых фразеологических моделей.

Удельный вес перифрастических и описательно-метафорических сочетаний в поэзии раннего Пушкина очень высок. Смело можно утверждать, что подобного рода поэтические сцепления слов были для этого времени в произведениях поэта наиболее яркой единицей речи, спаянной привычными связями с лексическим обрамлением и замкнутыми в своей застывшей образности.

3. Деятельность Пушкина, поэта и писателя, была подготовлена всем ходом предшествующего развития русской литературы. Своим гением он закрепляет передовые тенденции этого развития, наметившиеся в творчестве карамзинистов, и, разрушая их пурристические ограничения, сказавшиеся по отношению к норме литературного языка на отборе языкового материала, идет по пути демократизации этой нормы за счет широкого вовлечения в нее элементов разговорной речи. Это расширение представления о норме способствовало стилистическому и экспрессивному обогащению изобразительных и выразительных возможностей поэтической речи.

Деятельность Пушкина-поэта стимулировалась также поисками новых форм и средств языковой выразительности, необходимость в которых нарастала по мере изменения взгляда на объект поэтического воспроизведения. Формирование норм литературного языка и расширение выразительных и изобразительных средств поэтической речи были единым, слитным процессом.

Роль пушкинских преобразований, ведущих к безграничному обогащению поэтической речи, была понятна уже его современникам и тем более лицам последующего ближайшего поколения. М. Н. Катков в статье «Сочинения Пушкина. Изд. П. В. Анненкова» пишет: «Конечно, главная заслуга в преобразовании литературного языка оказана не столько Пушкиным, сколько Карамзиным. Сверх того и самую славу создания нового стиха Пушкиным разделяет он со многими другими старейшими своими современниками, особенно с Жуковским...». Но,— продолжает автор,— поэзия Пушкина зрелых лет поражает каждый раз своею неожиданностью. «В поэтическом слове Пушкина пришли к окончательному равновесию все стихии русской речи», и далее: «Изыщество речи Пушкина вышло не из хаоса. Хаос прекратился до него, и уже до него возник стройный и правильный порядок... в ней, наконец, успокоился внутренний труд образования языка; в Пушкине творческая мысль заключила ряд своих завоеваний в этой области, разделалась с нею и освободилась для новых задач, для новой деятельности»⁵.

Главную заслугу Пушкина по отношению к литературному языку М. Н. Катков видит в том «равновесии», в которое в про-

⁵ «Русский вестник», 1856, т. I, янв., кн. 1 и 2, стр. 319—320.

изведениях Пушкина пришли все «стихии русской речи», в том, что Пушкин окончательно снял ограничения, налагаемые старыми делениями на «стили», предоставив мысли свободу выражения, возможность прибегать для своего выражения к «самым противоположным оттенкам языка». Это означало, что «борьба между стихиями языка прекратилась, что всякая напряженность в их взаимных отношениях исчезла, что все разнородное совместилось и что настала пора внутреннего развития мысли, которому язык служил лишь органом, не занимая, не развлекая, не стесняя ее своей неурядицею». «У Пушкина впервые легко и непринужденно сошлись в одну речь и церковнославянская форма, и народное речение, и речение этимологически чуждое, но усвоенное мыслию как ее собственное, ни одному языку исключительно не принадлежащее и всеми языками равно признанное выражение»⁶.

Вырабатывая новую норму литературного языка, Пушкин создавал тем самым и новые нормы поэтической речи, определяя новые пути актуализации средств художественной выразительности⁷.

Чтобы оценить по достоинству достижения Пушкина в этой области, необходимо при анализе языка поэзии зрелого Пушкина учитывать отношение его речевой практики к нормам литературного языка и нормам поэтической речи его современников.

⁶ «Русский вестник», 1856, т. I, янв., кн. I и II, стр. 323.

⁷ Мысль об актуализации поэтического текста как средстве, обеспечивающем его остроту и выразительность, неоднократно высказывалась рядом исследователей. Ср. у Л. В. Щербы: «Когда чувство нормы воспитано у человека, тогда-то начинает он чувствовать всю прелесть обоснованных отступлений от нее...» («Спорные вопросы русской грамматики». — «Русский язык в школе», 1939, № 1, стр. 10); у Б. В. Томашевского: «Обычный способ создания художественной речи — это употребление слова в необычайной ассоциации. Художественная речь производит впечатление некоторой новизны в обращении со словами, является своеобразным новообразованием. Слово как бы получает новое значение (вступает в новые ассоциации). ...В основе поэтической лексики лежит подновление словесных ассоциаций» («Теория литературы. Поэтика». М. — Л., 1931, стр. 13—14); у В. Шкловского читаем, что художественный эффект достигается «средством изменения сигнальной системы, так сказать, обновления сигнала, который нарушает стереотип и заставляет напрягаться для постижения вещи» («Художественная проза. Размышления и разборы». М., Сов. писатель, 1961, стр. 19). «Функция поэтического языка в максимальной актуализации языкового высказывания, — пишет Я. Мукаржовский. — Актуализация противоположна автоматизации и, следовательно, является деавтоматизацией какого-либо акта... при помощи автоматизации явление схематизируется, актуализация же — нарушение схемы». «Каждое поэтическое произведение, — продолжает он, — должно восприниматься на фоне некоторой традиции, т. е. некоторого автоматизированного канона, по отношению к которому оно является деформацией. Внешне такая автоматизация проявляется в легкости, с которой можно творить в соответствии со схемой канона, в бурном эпитонстве и в любви к стареющему поэтизму в слоях далеких от литературы» («Литературный язык и поэтический язык». — В сб.: «Пражский лингвистический кружок». М., 1967, стр. 412).

Норма литературного языка Пушкина в той мере, в какой она отразилась в поэтических произведениях его зрелого периода (свободное органическое соединение книжных и разговорных элементов речи, обогатившее речь новой экспрессией, без прежней, принятой в предшествующей поэтической практике мотивировки на шутливость или ироничность)⁸, на фоне существующей поэтической традиции сама по себе была необычной, отвергала эту традицию. На фоне принятой в поэтических произведениях украинности различного рода элементами, выступающими как узаконенные поэтизмы, некоторые произведения Пушкина, лишённые этих поэтизмов и построенные по нормам живой литературной речи, были резким нарушением традиции, простота и естественность их живого языка обостряли восприятие содержания. «Ощущение простоты искусства,— говорит Лотман,— возможно лишь на фоне искусства «украшенного», память о котором присутствует в сознании зрителя-слушателя. Таким образом, для того, чтобы простое воспринималось именно как простое, а не как примитивное, нужно, чтобы оно было упрощённым, т. е. чтобы художник сознательно не употребил определенные элементы построения, а зритель-слушатель спроектировал бы его текст на фон, в котором эти «приемы» были бы реализованы»⁹.

Именно с учетом старых, еще ходовых норм поэтической речи как фона, по контрасту с ним, строились некоторые поздние стихотворения Пушкина, лишённые поэтизмов (см. раздел VII), противопоставленные принятым орнаментальным формам выражения («минус-прием» по Лотману)¹⁰. Устранение устойчивых фразеологических поэтизмов в виде соответствующих перифрастических штампов или в виде индивидуальной реализации этих штампов являлось одним из способов актуализации восприятия поэтического текста, поражающим современников и в значительной мере определившим разговоры об упадке пушкинского гения.

4. Складывающаяся в поэтических произведениях Пушкина зрелых лет норма литературного языка, выступая как естественный фон, обострила стилистическую и экспрессивную выразительность лексических и фразеологических элементов поэтической речи прошлого. Слова и сочетания, принятые как норма старой поэтической речи, попадая на новый фон, в необычное лексическое окружение, актуализируются, их стилистическая и экс-

⁸ Вопрос о соотношении разговорного и книжного элемента в языке Пушкина рассматривается в подготавливаемой к печати работе В. Д. Левина. Общие положения этой работы были высказаны в докладе, прочитанном на заседании ученого совета Института русского языка АН СССР от 30 мая 1968 г.

⁹ Ю. М. Лотман. Лекции по структурной поэтике, вып. 1. «Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», 1964, вып. 160.

¹⁰ Мы не ставим сейчас вопроса о тех элементах, которыми создавался высокий лиризм этих пушкинских стихотворений, хотя решение этого вопроса при изучении пушкинских новаций в поэзии было бы далеко не лишним.

прессивная характеристика обостряется. «Пушкин не утрачивал чувства стилистической действенности слов и фразеологических оборотов,— пишет Б. В. Томашевский,— и в области стиля у Пушкина наблюдается не оскудение, а обогащение. Стилистическое богатство не уменьшилось, а, наоборот, увеличилось»¹¹. И далее: «Пушкин никогда не был сторонником безразборного смешения стилей... ясны и положительные требования Пушкина: слова поэта должны оправдываться требованиями смысла и выразительности, поэтические образы должны быть точны и правдивы»¹².

Каково же место старых поэтических сочетаний, выступающих нормой поэтического языка Пушкина-лицеиста в системе поэтической речи зрелого Пушкина?

Поздний и ранний Пушкин — это две разных поэтических системы, в основе которых лежит разный взгляд на поэзию и ее отношение к действительности. Стремление Пушкина привести форму, язык как средство выражения нового содержания в соответствии с этим содержанием определило его отношение к нормам старой поэтической речи в целом и к поэтической фразеологии, как ее существенному элементу в частности. «Преобразование стилистических норм русской литературной речи, осуществленное Пушкиным в зрелый период его творчества, вовсе не непременно означало отказ от самих материальных средств языка традиционного», — пишет Г. О. Винокур¹³, и далее: «Ряд словоупотреблений молодого Пушкина у зрелого не встречается — как книжные, так и фамильярно-разговорные элементы его. Но они продолжают жить в его произведениях в новой функции». Сказанное полностью применимо и к поэтической фразеологии прошлого, если подходить к ней как к единице поэтической речи, какой она и являлась.

Действительно, обращение к традиционным поэтическим сочетаниям прошлых лет у зрелого Пушкина редко не мотивировано. Чаще всего их употребление определяется тем многоголосьем, которое вызвано реалистическими тенденциями поэта, воспроизведением «голоса» других эпох и стилей в их конкретном своеобразии. Вполне естественным представляется обращение Пушкина к старой поэтической фразеологии в ее наиболее «модельных» ти-

¹¹ Б. В. Томашевский. Язык и стиль.— Стих и язык. М.— Л., 1959, стр. 388.

¹² Там же, стр. 340.

¹³ Г. О. Винокур. Наследство XVIII в. в стихотворном языке Пушкина.— Избр. работы по русскому языку, стр. 386.— Там же им подчеркивается взаимозависимость преобразования норм поэтической речи и норм литературного языка: «Преодоление традиционного поэтического языка в области лексики и фразеологии шло у Пушкина очень сложными путями и по существу должно явиться предметом другого исследования, которое поставило бы себе целью показать Пушкина как преобразователя русской литературной речи, а не только как автора произведений, в языке которых нашла себе то или иное отражение языковая традиция».

пах, несущих наиболее четкую временную и контекстно-стилистическую прикрепленность. Говоря о языковых вкусах Блока-поэта, Ю. Н. Тынянов пишет: «Он предпочитает традиционные, даже стертые образы (ходячие истины), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подволенная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает от эмоциональности в сторону предметности»¹⁴. Сказанное может быть отнесено и к Пушкину, который, привлекая старые трафаретные фразеологизмы и символы, делает установку прежде всего на их традицией закрепленную экспрессию, а также на стилистическую окраску, опирающуюся на их контекстную соотношенность в прошлом¹⁵.

Будучи введенными в различные по своему стилистическому составу контексты (что мы пытались показать выше), эти сочетания несут различные функции. Очень типичным представляется, например, обращение Пушкина к слову-образу и символу *змея*, рассмотренному выше. Сталкивая стилистически разнопланнные пласты лексики и фразеологии, традиционнно высокие образы и образы, опирающиеся на бытовые представления, Пушкин добивается многообразия звучания традиционных поэтических средств, сохраняя, впрочем, при обращении к ним всегда высокое чувство меры.

Поэтическая фразеология, культивируемая карамзинистами и связанная с сентиментально-романтической лирикой, Пушкиным позднего периода если привлекается, то преимущественно с явно отсылочно-ироническими функциями. Иногда она представляет собой цитату¹⁶, связывающую текст с прошлым самого поэта, с эпохой расцвета соответствующих жанров; иногда она является воспроизведением того или иного индивидуального приема, манеры выражения. В посланиях — она повод к словесной игре, в которой перифрастический штамп своеобразно разлагается и опорное слово-образ его «овеществляется»¹⁷ (ср., например, стихотворение «Д. В. Давыдову» 1836). В «Евгении Онегине» эта фразеология при ее высокой концентрации является колористически окрашивающим элементом: выше неоднократно отмечалась ее роль в формировании языкового образа Ленского.

¹⁴ Ю. Тынянов. Блок. — В кн. «Архаисты и новаторы», стр. 517.

¹⁵ В. В. Виноградов пишет: «В русской культуре начала XIX века — слова, предметы, явления и связи действительности нередко воспринимались сквозь призму литературных символов, сюжетов, стилей, сопоставлялись с ними и, подвергаясь своеобразной эстетической нейтрализации, получали отпечаток литературного символизма. Для Пушкина слово, фраза, помимо своих вещественных значений, были отягчены отслоениями литературной традиции, литературных стилей» («Стиль Пушкина», стр. 116—117).

¹⁶ «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна» (О. Мандельштам. Разговор о Данте. М., 1967, стр. 11).

¹⁷ Последнее обстоятельство раскрыто в книгах В. В. Виноградова «Стиль Пушкина» и «Язык Пушкина».

5. Кроме актуализации поэтических сочетаний-штампов, обострения их стилистических и экспрессивных функций в тексте, в творчестве зрелого Пушкина происходит оживление старых слов-образов, являющихся опорными словами этих сочетаний. «Овеществление» представления, обозначенного этими словами, осуществлялось по-разному: в одном случае ему способствовали новые эпитеты, новое, непосредственно связанное с ними лексическое окружение (ср. *В степи мирской, печальной и безбрежной*), в другом — употребление перифразы или описательно-метафорического сочетания в составе прилагательного, сказуемого или сравнения, в третьем — совершенно новое раскрытие старого образа, уже выводящее его из сферы привычных абстрактных представлений, ранее с ним связанных. Собственно, в последнем случае образ, раскрываясь по-новому, — уже новый образ, связанный со старым лишь внешней звуковой оболочкой да теми ассоциациями, которые тянули его к старым традиционным его применениям. Слово-образ, по-новому «овеществленное», приобретало семантическую перспективу, присоединяющую к представлениям, вызванным его пластичностью, закреплённую за ним длительной традицией экспрессию. (Ср., например, образ пламени в следующих текстах из «Кавказского пленника»: «Он ждёт чтоб с новою зарей *Погас печальный жизни пламень*» (IV, вар., стр. 299), где *пламень*, находясь в традиционной перифразе *пламень жизни (чей) погас*, вызывает очень мало конкретных представлений, и «*И гасну я, как пламень дымный, Забытый средь пустых долин*» (IV, гл. II), где образ пламени предельно овеществлен окружением (*дымный, забытый средь пустых долин*) и положением его в составе сравнения. Актуализация восприятия старого образа в данном случае способствует оживлению стершейся метафоры и в слове *гасну* (ср. традиционное употребление этого слова в стихотворении «На выздоровление Лукулла»: «*Ты угасал, богач молодой*», где двупланность слова *угасал* устранена). Выше говорилось, что зрелый Пушкин явно тяготеет к символу, отстраняясь от тождественных по значению описательно-метафорических и перифрастических сочетаний. Это и понятно, если иметь в виду то, что слово-символ представляет большие возможности актуализации образа, лежащего в основе символа, чем то же слово в составе сочетания.

«Овеществление» традиционных символов и опорных слов-образов поэтических сочетаний шло параллельно с вовлечением в поэтический обиход новых и новых свежих и смелых образов (см. раздел IX), чаще всего подкрепляющих высказывание бытовыми сопоставлениями — одним из путей ввода конкретной действительности в поэзию. Смело сталкивая явления, ранее несопоставимые, Пушкин находит один из самых перспективных путей актуализации выразительных и изобразительных средств. Нужны работы, которые показали бы эти пути и эти средства, так как анализ их не входит в поставленную в работе узкую тему «Традиционная поэтическая фразеология Пушкина».

ПОЭТИЧЕСКАЯ «ГЛАГОЛЬНАЯ» ПЕРИФРАЗА У ПУШКИНА

I

ВВЕДЕНИЕ

Глагольная поэтическая фразеология как совокупность определенных семантических единств с разной степенью спаянности их лексических компонентов (при главенствующей роли именного члена в семантике целого фразеологизма) принципиально делится на две большие группы:

1. Фразеология, опирающаяся на образ как семантическую основу фразеологизма, например образ жизни-пути (*проходить путь жизни*), смерти-сна (*почить вечным сном*), чувства-жидкости (*пить яд желаний, чащу наслажденья*) или огня (*гореть огнем любви*). Именной компонент этой фразеологии может быть представлен описательно-метафорическим сочетанием (*стезя жизни. смертный сон, пламя любви*) или словом, представляющим собой символ, возникший на основе описательно-метафорического сочетания как эллиптическое его выражение (*пылать пламенем, ср. пламенем любви; проходить путь, ср. путь жизненный; пить отраву, ср. отраву любовную*).

2. Фразеология, группирующаяся вокруг слова-символа, употребление которого в качестве семантической основы поэтического фразеологизма опирается на обязательное совмещение в нем при каждом данном употреблении двух значений: узкого, конкретного и широкого, абстрактного. Например, *лира* — музыкальный инструмент и поэзия; *меч* — орудие воина и война; *гром* — звук выстрела и война и т. п. Возможность такого совмещения значений вытекает из самой природы слова со значением предмета, из его способности к метонимическому обозначению.

При утрате вышеназванного совмещения значений, например при употреблении слова-символа лишь во втором, абстрактном значении, разрушается фразеологическая связь слова-символа с глаголом, происходит дальнейшая его символизация. Так, если *лира* означает одновременно «музыкальный инструмент» и «поэзия», то возможны фразеологические штампы *играть на лире, петь на лире*

со значением «заниматься поэтическим творчеством; творить»; в том случае, если *лира* означает только «поэзия», наличие таких фразеологических сочетаний становится невозможным; сочетания такого символа с глаголом, обусловленные содержанием символа, не фразеологичны. Например, *посвятить лиру кому-н., лира слушает чему-н.* и т. п. Другой пример: Парнас — 1) гора на Олимпе, местопребывание Аполлона и муз; 2) поэзия. Сочетания типа *идти, шагать, лезть, взбираться, карабкаться, ползти, лететь, возлетать, парить на Парнас* со значением «заниматься поэтическим творчеством» фразеологичны постольку, поскольку сохраняется прямое значение слова *Парнас*; при отсутствии этого значения, т. е. при дальнейшей символизации слова *Парнас*, связи его с глаголом свободны, не фразеологичны, например, у Языкова: Придет пора и недалеко! Я для Парнаса оживу (Ала) или: Теперь сердечно признаю — Я для Парнаса не гожусь! (М. Н. Дириной).

Употребление слов-символов в поэзии XVIII в. как свободное, так и в качестве элементов поэтических фразеологизмов было очень широким. Особенно велика их концентрация в литературе, связанной с высокими жанрами, тогда как фразеологизмы с описательно-метафорическими сочетаниями в качестве второго члена распределяются по жанрам более равномерно.

Истоки образов и символов как основы глагольных поэтических фразеологизмов могут быть различны. С одной стороны, это мифология, идущая к нам в XVIII в. через посредство главным образом французской литературы, а также заимствования, кальки, преимущественно с французского. С другой стороны, это — библейская, церковно-книжная традиция. Характер источника представляется небезразличным при анализе поэтической фразеологии, поскольку в отдельных случаях он сказался на стилистическом качестве последней в предпушкинскую и в пушкинскую эпоху.

Как описательно-метафорические сочетания, так и слова-символы, формирующие поэтические фразеологизмы глагольного типа, могли быть семантическим центром и более крупных по объему единиц — перифрастических высказываний, соотнесенных по смыслу с предложением. Так, рядом с глагольной перифразой *пылать огнем любви* со значением «любить» употреблялись такие выражения, как *огонь любви пылает в ком-н., в чьей-н. душе, груди, сердце* со значением «кто-н. любит»; рядом с сочетаниями *петь, играть на лире* в значении «заниматься поэтическим творчеством» — *лира (чья-н.) поет, играет* — «кто-н. занимается поэтическим творчеством» и т. п. Эти высказывания, связанные с глагольной фразеологией общностью образной или символической основы, также учитываются в работе.

Названные выше поэтические фразеологические структуры существовали в поэтической речи с фразеологией общелитературной, общекнижной, вступая с ней в синонимические отношения. Так, значение «умереть» можно было выразить и поэтическим со-

четанпем *испить смертную чашу*, п общекнижным сочетанием *вкусить смерть*¹; значение «жить» соответственно как *проводить течение дней и вести жизнь*². В отдельных случаях можно говорить о более тесной связи между поэтической и общекнижной фразеологией, о взаимодействии между ними. Общекнижная фразеология могла выступать в качестве структурной основы поэтических фразеологизмов. Ср. общекнижное сочетание *кончить жизнь* и поэтические — *кончить теченье лет, ток дней, свершить конец дней*. С другой стороны, история функционирования поэтических фразеологизмов иногда приводила к возникновению на их базе фразеологических сочетаний, ставших в дальнейшем достоянием общелитературного языка. Ср. *влачить бремя жизни* и *влачить жизнь* — сочетание, возникшее, по-видимому, в связи с длительным употреблением штампа *влачить бремя чего*, утратой ощущения его образности, что привело постепенно к развитию переносного значения у глагола.

Небезразлично для судьбы поэтической фразеологии взаимодействие глагольных сочетаний с метафорическим употреблением глаголов, значение которых близко или равно семантике поэтического фразеологизма. Использование их выразительных возможностей могло характеризовать вкусы отдельных поэтов или поэтических школ. Эти глаголы пополняли синонимический ряд, состоящий из собственно поэтических и общекнижных фразеологизмов. Ср.: *гореть огнем любви* (В его руках лежит Людмила *Огнем любви во сне горя*. — РЛ, вар., т. IV, гл. VI, стр. 250); *гореть любовью* (*Любовию мой брат горит к княжне!* — Озеров, Ярополк и Олег); *гореть* (Пускай же знают все, как жарко я *горю*, И пусть по всем торгам разносится молвою, Что скоро я вступлю в законный брак с тобою. — И. Долгоруков, Семира Болеславна); *влачить бремя жизни, бремя на земле* (*Зачем я на земле Влаху убийственное бремя?* — Полеж., Отчаяние); *влачить жизнь* (Олег: Иль без тебя могу я *жизнь* свою *влачить!* — Озеров, Ярополк и Олег); *влачиться* (*Влачься угрюмый, одинокой, Окаменел мой дух жестокой.* — Пушкин, БР); *уснуть сном могилы* (*Почти геройства чад, могилы сном уснувших.* — Пушкин, Остар); *уснуть* (*Рука задрогла, он вздохнул И на груди моей уснул.* — Пушкин, БР); *склонить голову перед кем, чем* (*Они поют, меж тем в осаде Измаил. Трепещущу главу пред Россами склонил.* — Петров, На победы российск. воинства); *склониться перед кем, чем* (*Сей всадник, перед кем склонилися цари.* — Пушкин, «Недвижный страж дремал...»).

¹ Сочетание общекнижное, отмеченное в Словаре АР: *Вкусить смерть*. Сл. Умереть, подвергнуться смерти (ч. I, стр. 537); см. также в «Материалах» Срезневского пример из Остромирова евангелия: «не имать вькоусити съмьрты», давший повод составителю к выделению его в отдельную рубрику при глаголе *вкусить* (т. I, стр. 376).

² При слове *жизнь* в Словаре АР отмечает: *Вести, провоздять жизнь*. Жить (ч. II, стр. 453).

ГЛАГОЛЬНЫЕ СОЧЕТАНИЯ С ОБРАЗНОЙ ОСНОВОЙ

СОЧЕТАНИЯ СО ЗНАЧЕНИЕМ «ИСПЫТЫВАТЬ КАКОЕ-Н. ЧУВСТВО, СОСТОЯНИЕ»

Обилие поэтических средств обозначения чувств и состояний, многообразие приемов и способов выражения этих душевных состояний не позволяют проследить в настоящей работе судьбу всех или даже большинства сочетаний глагольного типа в поэтическом творчестве Пушкина.

Остановимся лишь на функционировании у него наиболее распространенных типов фразеологических сочетаний, в основе которых лежит уподобление чувства, страсти или состояния — жидкости или огню.

1. Обширная группа глагольных поэтических фразеологизмов с общим широким значением «испытывать какое-н. чувство, состояние» при структурном и семантическом различии фразеологических моделей объединяется одним общим качеством: чувство или состояние уподобляется жидкости. Последнее обстоятельство определяет круг глаголов, входящих в состав поэтических фразеологизмов данной группы. Это глаголы: *пить, вкусить — вкушать, лить, влить — вливать; поить, упиться — упиваться; черпать, плавать, тонуть, утопать.*

Сочетания с этими глагольными компонентами широко представлены в творчестве Пушкина в период до 1825 г., что отражает норму поэтического выражения конца XVIII — начала XIX в. Ранний Пушкин свободно пользуется следующими фразеологическими типами: *пить, вкусить яд (отраву, нектар) чего; пить (испить, допить...) чашу (фиал) чего; (полной) чашей что, из чаши что; пить, вкусить — вкушать сладость чего, что с общим значением «испытывать какое-н. чувство, состояние».* Образ — семантическая основа этой фразеологии как правило не поддержан контекстом, что свидетельствует о его стертости, трафаретности. Ср., например:

В безмолвии несчастный

Страданья чашу пьет

Фавн и пастушка, 1813—1817;

Иноплеменных друг, Карул
Призвал Морвенского героя

В жилище Кольны молодой
Вкусить приятности покоя³

Кольна, 1814;

В ее объятиях я негу пил душой

Дорида, 1819;

Пускай я радости вкушаю не в полне

«Мой друг, забыты мной...», 1821;

Ты пьешь волшебный яд желаний,

Тебя преследуют мечты

Евгений Онегин, III, 15.

Аналогичны приведенным примерам и другие употребления сочетаний того же типа: — Он полную чашу пьет любви (Кольна, 1814); Я хладно пил из чаши сладострастья («Позволь душе моей...», 1819); И чашу пьет огады безмятежной (Гавриилиада); Полной чашей негу пьет (Гроб Анакреона, вар., стр. 511); Веселье пьет она (Фавн и пастушка, 1813—1817); Пьет обольстительный обман (ЕО III 9); Пью с воздухом любви томленья (Таврида, 1822, вар., стр. 759); уж ты вкусила Все радости любви (Фавн и пастушка, 1813—1817); И я мечту младой любви вкусил (Сон, 1816); Давно ли тишины вкусил отрадный миг («Завидую тебе...», 1823); Для сердца новую вкушаю тишину (Чедаеву, 1821); Перед собой кто смерти не видал, Тот полного веселья не вкушал («Мне бой знаком...», 1820); вкушает одинокий сон (РЛ IV)⁴.

Отклонения от общепринятого употребления фразеологических штампов, встречающиеся у Пушкина этого периода, не нарушали общеупотребительных фразеологических норм. К подобным отклонениям можно отнести случаи лексического своеобразия одного из членов сочетания. Так, например, необычным было существительное *бессмертие* в сочетании *вкушать бессмертие* (ср. обычные

³ Более употребительным в конце XVIII — начале XIX в. было сочетание *пить, вкусить — вкушать сладость (чего)*, см.: *пить сладость любви* (Держ.); *~ жизни* (И. Дм.); *~ бытия* (Языков); *~ взоров* (Борат.); *~ веселья* (Полеж.); *~ блаженства* (Полеж.); *вкусить — вкушать сладость любви* (Жуковск.); *~ страсти* (Озеров); *~ мечты* (Батюшк.); *~ жизни* (Тредьяковск., Жуковск.); *~ минут* (Шаликов); *~ слез* (Княжнин); *~ Гимена* (Катен.); *~ приятность новоселья* (Жуковск.); *~ приятства жизни* (Капн.).

⁴ В предпушкинской литературе и в литературе пушкинского времени лексическое наполнение этих моделей отличалось большим разнообразием главным образом именной части сочетаний. Так, у Одоевского встречаем: с юных лет *пил желчь мучений* (Элегия. В. Н. Ланской); у М. Поспеловой: *Амвросию рукою щедрой Он нам вкусить блаженства дал* (Ода на вьезд их имп. высочеств в Москву); у Языкова: *Да пил бездействия и лени Снотворно действующий мед* (А. Н. Вульф); у Озерова: они В источнике любви пьют сладкий ток блаженства (Элоиза и Абельяр); у Крылова: Идут несчастны человеки *Вкусить оград приятных реки* (Утро).

вкушать покой, блаженство, жизнь) в стихотворении «Люблю ваш сумрак неизвестный...» (1822):

Они, бессмертие вкушая,
Их поджидают в Элизей

или существительное *обморок* в сочетании *вкушать обморок любви* в стихотворении «К молодой вдове» (1817):

Почему, когда *вкушаю*
Быстрый *обморок любви*,
Иногда я замечаю
Слезы тайные твои?

В последнем случае именной член сочетания, обычно обозначающий душевное состояние (ср. *вкусить радости любви, мечту любви*), представлен существительным, обозначающим физическое состояние (обморок), что было непривычно и потому воспринималось острее, хотя поэт по-прежнему оставался в границах штампа.

Сопоставление окончательного текста с черновыми вариантами (Почему, когда *сгораю В неге пламенной любви* — т. I, стр. 407) говорит о наличии у Пушкина стремления уйти от штампа, которое реализовалось пока лишь в некотором обновлении штампа.

Единственное в это время употребление, в котором стершийся образ сочетания (*пить что*) поддерживается контекстом (*до капли*), не отличается оригинальностью:

До капли *наслажденье пей*,
Живи беспечен, равнодушен!

Стансы Толстому, 1819,

так как сочетания *пить чашу (чего) до капли, до дна; пить (что) до капли, до дна* были обычными для поэзии начала XIX в. Ср., например, у Батюшкова: *И чашу горести до капли выпил он* (Судьба Одиссея); у Катенина: *Хоть горька разлуки чаша, Выпивай ее до дна* (Наташа); у В. Раевского: *Испьем фиал утех до дна И ступим в гроб ногою* (Обет); у Милонова: *Он медлит посреди сердечных упоений, И чашу восхищений по капле пьет до дна* (Блаженство).

Даже в том случае, когда поэт оживляет внутреннюю форму глагольного члена сочетания путем включения его в более широкий образ, как, например, в стихотворении «Нет, нет, напрасны ваши пени» (1819):

Давно ли тайными судьбами
Нам жизни чаша подана!
Еще для нас она полна,
К ее краям прильнув устами,
Мы пьем восторги и любовь,

образ этот тоже традиционен, поэт еще находится в плену образного и фразеологического трафарета⁵.

Значительное место в поэтическом языке Пушкина в ранний период творчества занимают сочетания, употребление которых во многом определялось влиянием французского языка и французской классической поэзии, типа *упоенный (чем)* в значении «испытывающий восторг от чего-н.», *упиваться (чем)*⁶ в значении «испытывать наслаждение от чего-н.»; *тонуть, утопать (в чем)*⁷ в значении «испытывать какое-я. чувство в максимальной степени»; *лить, вливать в душу (сердце, грудь) (что)*⁸, *яд (чего), огонь (чего)* в значении «вызывать, возбуждать в ком-н. какое-н. чувство, сообщать кому-н. какое-н. состояние»:

Но, упоен любовью страстной,

И нежных муз не забывай

К Батюшкову, 1814;

Итак я счастлив был, итак я наслаждался,
Отрадой тихою, восторгом упивался...

«Итак, я счастлив был...», 1815;

Пусть наша ветреная младость

Погонет в неге и вине

Добрый совет, 1817—1820;

⁵ Ср. у Батюшкова в стихотворении «К Тассу»: И ты из рук ее (любви.— Н. И.) взял чашу ядовиту, Цветами юными и розами увиту, Испил и, упоен любовною мечтой, И лиру, и себя поверг пред красотой; или, позднее, у Лермонтова в стихотворении «Чаша жизни»: Мы пьем из чаши бытия С закрытыми очами, Златые омочив края Своими же слезами.

⁶ См. «Dictionnaire de l'Académie Française»; *enivrer*: On dit aussi, qu'Un homme s'enivre d'espérance, s'enivre de la bonne opinion de lui-même (т. I, стр. 439); см. также приведенные В. В. Виноградовым французские параллели соответствующих сочетаний: l'enivrement de l'amour et des passions — упоение любви и страстей; s'enivrer d'espérance — упиваться надеждой; enivré de sa fortune — упоен своим счастьем; être ivre d'ambition, d'orgueil — быть упоенну честолюбием, гордостью (В. В. Виноградов. Язык Пушкина. М.—Л., 1935, стр. 261).

⁷ «Dictionnaire de l'Académie Française» приводит фразеологические сочетания с глаголом *se noyer*: *Se noyer dans la débauche, dans les plaisirs, dans le vin* (т. II, стр. 148); стих из «Гавриилиады» «Мы в бездне бед невольно потонули» связан с другим фразеологическим рядом — сочетаниями *пасть (погрузиться) в бездну (пучину, пропасть, хлябь) чего*, широко употреблявшимися в поэзии XVIII в. как фразеологический штамп для передачи переживания тягостных состояний, тяжелых чувств и т. п. Эта фразеология, также калька по происхождению, представлена у Пушкина единственным примером из «Гавриилиады»; к ней примыкают сочетания *потонуть в Лете* (К Жуковскому, 1816; ЕО II 40); *~ в забвении* (К Овидию, 1821), к которым Пушкин — зрелый поэт не прибегает.

⁸ О сочетаниях с глаголом *лить* и его производными В. В. Виноградов заметил, что в них «символика чувства воды, шедшая из библейского языка..., сочеталась с французской фразеологией такого типа: *épancher son cœur, épanchement de cœur; épanchement de joie*» (В. В. Виноградов. Язык Пушкина, стр. 258).

И между тем, как все вкрут
В безумной неге утопает

Бахчисарайский фонтан;

Их сладострастные напевы
В сердца вливают жар любви⁹

Торжество Вакха, 1818.

Употребление этих сочетаний, насколько можно судить по приведенным иллюстрациям, также не выходило из рамок традиции, определившей их характер как штампов поэтической речи конца XVIII — начала XIX в Ср. аналогичные употребления, например, у Капниста: *В забавах, в неге утопаю*; Но счастья не обретаю Ни средь побед, ни средь пиров (На счастье); у Батюшкова: певец, *В восторге утопая*, Рассудка строгий глас Забудет для Армиды (Ответ Тургеневу); Но мы, несчастные, страстями упоенны, Мы слепы для чудес (Отрывок из XVIII песни «Освобожденного Иерусалима»); у Жуковского: Царь *славой упоен*; Зрит звезды под стопою (Пиршество Александра); у Карамзина: Он *влил* мне в грудь небесный пламень Любви (Надежда); у Востокова: Ты всякую печаль отводишь, И в душу сладкий льешь покой (К Фантазии) и др.

После 1825 г. Пушкин отказывается от трафаретных сочетаний при выражении душевных состояний, резко сокращая стандартные формы их обозначения или качественно их преобразовывая¹⁰.

Из разнообразных традиционно-поэтических сочетаний в качестве средств, стилистически окрашенных как поэтические, Пушкин сохраняет сочетания типа *упоенный (чем)*, *упиться (чем)*, *вкусь (что)*, вошедшие в состав литературного языка и сохранившиеся в книжной его разновидности до настоящего времени.

⁹ Перечень сочетаний этого типа, встретившихся у Пушкина, дает представление об их распространенности в его творчестве до 1825 г.: *Вином и злобой упоенны* Идут убийцы потаенны (Вольность, 1817); туда стремлюся я, *Вспоминаньем упоенный...* («Погасло дневное светило», 1820); *упоенный страстью, счастьем, блаженством, восторгом, негой* (РЛ); *Душа тобой упоена* (КП II); *Упьюсь отрадой юных дней* (Мое завещание. Друзьям, 1815); *Дыганьем ночи благосклонной Безмолвно упивались мы* (ЕО I 47); *упивайтесь ею, Сей легкой жизнью, друзья* (ЕО II 39); Несите мрачной славе дани, И *упивайтесь враждой* (РЛ II); Татарин буйный... В роскошной лени *утопал* (БФ); В сладострастной неге *тонет* И молчит и томно стонет (Прозерпина, 1824); блеск очей небесный, *Лиющих огонь в сердца* (Городок, 1815); Они *веселье в сердце мли* (РЛ I); речи *Вливали в душу хладный яд* (Демон, 1823); Играть душой моей покорной, *В нее вливать огонь и яд* («Как наше сердце своенравно!», 1823).

¹⁰ По приблизительному подсчету соотношение в цифрах между I и II периодами — 48:22, т. е. количество этой фразеологии сократилось почти на 50%, что особенно показательно, если учесть, что в состав этих оставшихся 50% входит и стилистически мотивированное употребление.

Напрасно ждал Наполеон,
Последним счастьем упоенный
Москвы коленопреклоненной

Евгений Онегин, VII, 37;

Когда, любовью и негой упоенный,
Безмолвно пред тобой коленопреклоненный,
Я на тебя глядел

Желание славы, 1825;

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь

Элегия, 1830;

Сальери. Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
Я жег мой труд

Моцарт и Сальери, I.

В употреблении этих собственно поэтических средств выделяется случай композиционного вычленения поэтического фразеологизма, когда самое его положение в пределах художественного текста служит усилению его экспрессивной и смысловой роли. Так, в тексте стихотворения 1833 г.:

Когда б не смутное влеченье
Чего-то жаждущей души,
Я здесь остался б — наслажденье
Вкушать в неведомой тиши:
Забыл бы всех желаний трепет,
Мечтою б целый мир назвал —
И все бы слушал этот лепет,
Все б эти ножки целовал...

обычное для поэтической речи сочетание с яркой положительной экспрессией¹¹ (причем единственное в пределах текста всего стихотворения) как бы толкуется, раскрывается далее в своем содер-

¹¹ В XVIII в. сочетания глаголов *вкусить* — *вкусать* с существительными, обозначающими чувство или состояние, отличались большей нейтральностью в экспрессивном отношении, служа выражению как положительных, так и отрицательных эмоций в зависимости от содержания именного компонента сочетания; наряду с сочетаниями *вкусить* — *вкусать сон, блаженство, восторг* и т. п. употреблялись и такие, как *вкусать горечь, огорченье, болезнь, казнь* и т. п. В XIX в., даже в начале его, первые преобладают настолько, что можно говорить уже о положительной экспрессивной окраске фразеологических сочетаний с глаголами *вкусить* — *вкусать*; впрочем, экспрессия этой фразеологии находится в прямой связи с сочетаниями типа *вкусить* — *вкусать сладость (приятность) чего* — ср. французское *goûter les douceurs du sommeil* — широко распространенными в начале XIX в. и оказавшими влияние на развитие положительной экспрессии у сочетаний *вкусить* — *вкусать что*.

жании, что придает ему обобщающий характер и делает его своеобразным поэтическим акцентом стихотворения.

Встречается у Пушкина после 1825 г. ряд сочетаний указанных глаголов с символами, представляющими то или иное чувство, типа *пить отраву, яд*¹²:

Я *пил отраву* в вашем взоре,
В душой исполненных чертах,
И в вашем милом разговоре,
И в ваших пламенных стихах

К. А. Тимашевой, 1826;

Не пей мутительной *отравы*;
Оставь блестящий, душный круг;
Оставь безумные забавы:
Тебе один остался друг

«Когда твои молодые лета», 1829.

Эти сочетания, в которых происходит усиление смысловой насыщенности слова (процесс, характерный для поэзии рассматриваемого периода¹³), представляют интерес с точки зрения семантического углубления¹⁴ поэтического слова в творчестве Пушкина. Последнее нашло яркое воплощение в процессе оживления внутренней формы глагольного члена сочетания с образной основой, принимающем разнообразные формы.

Одной из конкретных форм этого процесса является включение традиционного фразеологизма в образную картину, когда он ста-

¹² Слово *яд* как символ встретилось в черновиках седьмой главы «Евгения Онегина»: [И] современный человек Изображен довольно верно... С мятежным сумрачным умом *Пилющим яд* в себе самом (т. VI, стр. 439). Состав подобных символов в литературе предпушкинского и пушкинского времени был несколько шире. Например, у Капниста: В объятиях неги с милой *Дашей* Сладчайший всех *нектар вкушать* (Весна) или у Лермонтова: Что он *вкушал* до капли *мед* земной, Что он любил и телом и душой (Булевар). См. об этом: А. Д. Григорьева. Поэтическая фразеология Пушкина.— Наст. книга, стр. 219.

¹³ См., например, у Карамзина: Безумства мраком ослепленный (человек.— *Н. И.*) И адской *желчью упоенный*, Терзает братьев и друзей, Ко счастью вместе с ним рожденных (Весеннее чувство); у Полежаева: И *пил*-не блаженство в прелестных очах, Но *яд* смертоносный и лютый (Воспоминание); у Боратынского: Мы *пьем* в любви *отраву* сладкую; Но все *отраву пьем* мы в ней (Любовь). Ср. эти сочетания с символами какого-н. чувства с сочетаниями типа *упоенный отравой любви, пить яд любовный, отраву любви*, например, у Шаликова: Подходит к тихим вод струям; *Любви отравой упоенна*, Желает освежиться там (Четыре части дня); у Княжнина: *Истившая любовный яд* Итакскому царю сказала: Люби меня... (Улисс и его спутники) или у Озерова: прельстительный тот взгляд, Из коего Ахилл *любви испил отраву*... (Поликсена, д. V, явл. 4).

¹⁴ В. В. Виноградов, исследуя стиль Пушкина, отмечает: «Процесс образования нового национально-литературного языка был связан с семантическим углублением и образно-идеологическим его обогащением» (В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 257).

новится элементом развернутого образа, вырастающего на базе того, который утратил свою яркость в общепозитическом трафарете. В исторической элегии 1825 г. «Андрей Шенье» сочетания *вкусить нектар (чего)*, *упиться (чем)* семантически связаны и эта связь логически определена:

Народ, *вкусивший* раз твой *нектар* освященный,
Все ищет вновь *упиться* им;
Как будто Вакхом *разъяренный*,
Он бродит, жаждою томим.

Персонафицированный образ свободы — богини чистой, выдержанный в духе классика А. Шенье, вызывает к жизни образ свободы — нектара, вкушенного народом; последний усиливается, будучи поддержан традиционно-фразеологическим элементом (упиться — ср. *упиться нектаром свободы*), и развертывается далее (Вакхом разъяренный, жаждою томим), что способствует живейшему ощущению внутренней формы глаголов *вкусить*, *упиться*, заглушенной при употреблении их в составе поэтических штампов (*вкусить нектар (чего)*, *упиться (чем)*).

Своеобразное пушкинское преобразование общепозитической фразеологии может вылиться в нарушение традиционной формы фразеологизма-кальки *упоенный (чем)*; см., например, в «Моцарте и Сальери» (I):

Сальери. И я был прав! и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня *восторгом* дивно *упоил*,

где обычная причастная форма *упоенный (чем)* преобразована в личную форму глагола¹⁵, что делает более ощутимым его прямое значение (упоить — «досыта напоить») и обостряет восприятие второго переносного его употребления¹⁶ (ср. его свободное значение и значение в составе сочетания *упоенный чем*).

Иная форма проявления «национально-бытового оправдания „французского“ словоупотребления» наблюдается в стихотворении

¹⁵ Ср. подобное же нарушение традиционной формы этого сочетания в варианте стихотворения «Клеопатра» (1828): Властителей моих последние желанья И дивной неюю, я тайнами лобзанья, Всей *чашею любви* послушно *упою* (т. III, стр. 686), где попытка уйти от штампа с помощью оживления внутренней формы глагола (глагол в личной форме), по-видимому, не удовлетворила автора, так как вызвала привлечение другого штампа (*чаша любви*).

¹⁶ В. В. Виноградов квалифицирует подобное преобразование традиционно-поэтической фразеологии как «национально-бытовое оправдание «французского» словоупотребления» (В. В. Виноградов. Язык Пушкина, стр. 261).

«19 октября» (1825) :

А ты, вино, осенней стужи друг,
Пролей мне в грудь отрадное похмелье,
Минутное забвенье горьких мук¹⁷.

Употребление традиционного сочетания типа *пролить в грудь (что)* (чувство, состояние) оправдано здесь оригинальным способом введения его в текст — способом, который по существу разрушает это сочетание, поскольку его отвлеченное значение «вызвать, сообщить какое-н. чувство, состояние» подается через конкретно-бытовой образ (похмелье от вина).

Подобная же лексическая поддержка внутренней формы глагола, приводящая к оживлению образа и в то же время служащая «национально-бытовому оправданию „французского“ словоупотребления», встречается и в стихотворении «Подъезжая под Ижоры»¹⁸ (1829) :

Упиваясь неприятно
Хмелем светской суеты,
Позабуду, вероятно,
Ваши милые черты (ср. *упиваться* чем)

или в стихотворении «Стамбул гяуры нынче славят» (1830) :

Не спим в роскоше позорной,
Не *черплем* чашей непокорной
В вине *разврат, огонь и шум*¹⁹.

По-видимому, как своеобразный момент разложения фразеологического штампа *утопать в чем* (чувстве, состоянии) можно рассматривать тот факт, что в мопологе царя в «Борисе Годунове»

Кто *чувствами* в порочных наслажденьях
В молодые дни привыкнул *утопать*,
Тот, возмужав, угрюм и кровожаден

(Москва. Царские палаты)

часть семантики традиционного сочетания (*утопать (в чем)* в значении «испытывать какое-н. чувство в максимальной степени»)

¹⁷ Эти стихи приводятся В. В. Виноградовым в качестве иллюстрации положения о том, что Пушкин «сближает формы русско-французской фразеологии с национально-бытовыми значениями слов, «овеществляет» или «очувствляет»... их» (В. В. Виноградов. Язык Пушкина, стр. 302).

¹⁸ Аналогичное употребление можно отметить в черновиках восьмой главы «Евгения Онегина»: И что же?.. вот чего хочу Пройду... не много... с вами рядом *Ульюсь* по капле сладким *ядом* И благодарный замолчу (т. VI, стр. 518).

¹⁹ Ср. в ранних стихотворениях: *забвенье* В кувшине *почерпай* (Фавн и настушка, 1813—1817); И в дружбе сладостной *отраду почерпнуть* («Позволь душой моей...», 1819), а также вариант данного стиха: Не *черплем* чашкою зазорной *Вина разврат огонь и шум*.

выносятся за пределы этого сочетания, обособливается в отдельном слове (*чувствами*).

К своеобразному способу оживления внутренней формы глагола *упиться* прибегает Пушкин в «Сцене из Фауста» (1825):

На жертву прихоти моей
Гляжу, *упившись наслажденьем*,
С неодолимым отвращеньем...

Здесь средством «национально-бытового оправдания» традиционного сочетания типа *упиваться — упиться чем*²⁰ является его несколько сниженная стилистическая окраска, которую определяет прямое значение глагола *упиться*²¹. На возможность использования стилистической окраски другого лексического значения слова указывал Б. В. Томашевский, который писал: «Анализ лексики в ее смысловых и стилистических оттенках — задача вовсе не такая легкая, как это представляется на первый взгляд. Дело в том, что отдельные значения и их оттенки вовсе не так резко разграничены в употреблении, как это представляется в словарном истолковании слова. Часто слово в одном его значении стилистическую окраску получает от его употребления в другом значении. На этом по большей части основано поэтическое значение метафор и метонимий»²². Наличие стилистической окраски прямого номинативного значения глагола в приведенном примере подтверждается тем, что при отсутствии таковой сочетание представляется тавтологичным (ср. с *упиваться — упиться восторгом, негой, счастьем* и другими подобными со значением «испытывать наслаждение от чего-н.»). Кроме того, стилистическая сниженность сочетания поддерживается нагнетанием простых, даже низких реалий в дальнейшем тексте:

Так безрасчетный дуралей,
Вотще рещась на злое дело,
Зарезав нищего в лесу,
Бранит ободранное тело.

Таким образом, сочетание *упиться наслажденьем* как бы связывает различные по звучанию отрезки текста, представляя собой форму перехода от поэтического к более простому. Ср. с приведен-

²⁰ Такое традиционное употребление отметим, например, в стихотворении «Мое завещание. Другьям» (1815): В последний раз на груди снежной
Ульюсь отрадой юных дней!

²¹ См. в Словаре АР: *упиваться, упиться*, гл. возвр. Бывать пьяну, пить невоздержно (ч. VI, стр. 992); в «Материалах» Срезневского: У питис А — напиться пьянымъ (т. III, стр. 1239).

²² Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. II. М.—Л., 1961, стр. 79.

ными иллюстрациями романтический характер начала этого отрывка:

...агнец мой послушный!
Как жадно я тебя желал!
Как хитро в деве простодушной
Я грезы сердца возмущал!

Семантико-стилистическое преобразование традиционной фразеологии в творчестве Пушкина, так или иначе связанное с оживлением внутренней формы глагольного члена традиционно-поэтического сочетания, во многом определялось новыми контекстными условиями, взаимоотношениями сочетания с окружающим текстом, которые способствовали увеличению образности, углублению семантики, появлению новых экспрессивно выразительных возможностей у рассматриваемых сочетаний. Новые формы связи поэтического сочетания с текстом у Пушкина в значительной мере предопределялись эпохой, определенным этапом развития литературного языка, средствами которого являлись анализируемые сочетания. В это время происходит ломка старой системы поэтической фразеологии, особенностью которой была принципиальная возможность замены одного штампа другим, что обуславливалось отсутствием органической связи поэтического фразеологизма с текстом.

Поэтический фразеологизм зрелого Пушкина вырастает в текст, делаясь от него неотделимым. Меняется функция поэтической фразеологии, которая из средства номинации явления или процесса становится средством образным и ярко стилистически окрашенным.

В ряду способов установления органической связи поэтического фразеологизма с контекстом, которые уже иллюстрировались, можно назвать и способ подбора определения к одному из членов сочетания. Это определение могло быть кратким и привычным, как, например, в строках варианта восьмой главы «Евгения Онегина» (т. VI, стр. 518):

Пройду -- не много -- с вами рядом
Ульюсь по капле сладким ядом
И благодарный замолчу,

или более развернутым и оригинальным, как, например, в стихотворении «К вельможе» (1830):

Ты *лесть* его *вкусил*, земных богов напиток.

Связь такого определения с контекстом и с сочетанием могла быть и более сложной, что способствовало образному и экспрессивному обогащению высказывания, как это было показано на примере из стихотворения «19 октября» (1825):

А ты, вино, осенней стужи друг,
Пролей мне в грудь отрадное похмелье,
Минутное забвеньё горьких мук.

Органичность соединения поэтического фразеологизма с текстом могла вытекать и из тонкой семантико-стилистической игры словом, как, например, в «Домике в Коломне»:

Я воды Леты пью,
Мне доктором запрещена унылость:
Оставим это,— сделайте мне милость,

где реальный план сочетания *пить воды* (с целью лечения, исцеления)²³ поддержан далее (доктором), а прозаичность этого прямого смысла и простота, обыденность лексического выражения (не *струи Леты*, *Летийские*, как, например, у Жуковского и Боратынского, а *воды*)²⁴ значительно снижает все сочетание в стилистическом отношении в соответствии с общим стилем «Домика в Коломне».

Об отдельных случаях слияния поэтического сочетания с контекстом можно говорить как об одной из форм разложения фразеологизма, настолько он срастается с текстом, не связанным с ним по своей стилистической природе. Так, в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне?...» (1829):

Куда как весело! Вот вечер: вьюга воет;
Свеча темно горит; стесняясь, сердце воет;
По капле, медленно *глотая скуки яд*²⁵.
Читать хочу; глаза над буквами скользят,
А мысли далеко...

от традиционно-поэтического сочетания на основе модели *пить яд* (*чего*) не остается ничего, кроме некоторого внешнего совпадения с ним. Простой контекст, изобилующий бытовыми реалиями, вбирает в себя сочетание с бытовым, сниженным глаголом *глотать* на месте нейтрального глагола *пить*, с оживленным (благодаря определением *по капле, медленно*) и живым по-новому образом томительной, всепроникающей скуки. Стилистическая роль такого сочетания в тексте — поэтизировать последний, сообщить ему ту поэтическую экспрессию, которая издавна связывалась с подобными сочетаниями.

Наряду с фразеологией, используемой Пушкиным как средство собственно поэтическое, поэт широко применяет фразеологические

²³ Ср. «поспешай карлсбадские пить воды» в послании «Н. Д. Киселеву» (1828).

²⁴ Ср. у Жуковского: *вы пьете* в здепнем вечернем воздухе спасительные *струи Леты* — забвения всего, кроме счастья (О путешествии в Малороссию); у Боратынского: Я, не усталый, но ленивый, *Уж пил Летийские струи* («Спасибо злобе хлопотливой»).

²⁵ Ср. тексты, где поддержка образа контекстом все же не приводит к разрушению штампа, например, у С. Глинки: Неизъяснимы муки, Лютейшим бременем тягча меня раздуки, *По каплям истощать* дают мне *скорби яд* (Юнговы ночи) или у А. Марлинского: Я *пил* долгими глотками сладкий *яд* ее взоров (Фрегат «Надежда»).

штампы стихотворной речи прошлого как средство, яркую стилистическую окраску которого он хочет сообщить тексту для усиления его выразительности. Применение традиционной поэтической фразеологии, выполняющей эту новую экспрессивно-стилистическую функцию в тексте, стало возможным лишь у творчески зрелого поэта: к намеренному использованию выразительных возможностей традиционной поэтической фразеологии Пушкина приводит глубокое осмысление места и роли традиционного наследия в литературном языке²⁶. Так, задаче создания торжественной приподнятости повествования подчинено употребление сочетания *истощить фиал раскаяния* в стихотворении «Воспоминания в Царском Селе» (1829):

Так отрок библии, [безумный] расточитель,
До капли *истощив раскаянья фиал*,
Увидев наконец родимую обитель,
Главой поник и зарыдал

и употребление сочетания *вкушать хладный сон* в стихотворении «Поэт» (1827):

Молчит его святая лира;
Душа *вкушает хладный сон*,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он,

где наряду с традиционно-поэтическими сочетаниями той же цели служит и привлечение библейских (отрок) и мифологических (Аполлон) персонажей, и употребление церковнославянской лексики. Стилистически оправданным представляется и употребление сочетания *потонуть в наслажденьи* в «Подражаниях Корану» (1824) — одной из ранних стилизаций Пушкина.

Блаженны падшие в сраженьи:
Теперь они вошли в эдем
И *потонули в наслажденьи*,
Не отравляемом ничем,

где, как указывает Г. А. Гуковский, было найдено «чисто пушкинское решение проблемы восточного стиля»²⁷. Одним из моментов этого решения, по-видимому, можно считать и употребление сочетаний (*тонуть, утопать в неге, блаженстве, восторге* и т. п.),

²⁶ Анализируя поэтическое наследие Пушкина, Б. В. Томашевский писал: «Только на путях усвоения традиции Пушкин находил себя. Чтобы преодолеть влияние исторического наследия, Пушкин прежде всего должен был его усвоить или, по выражению Вяземского, «присвоить» (Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. II, стр. 352).

²⁷ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., 1965, стр. 288.

обычных в романтической поэзии при выражении чувств и страстей, а также восточной «неги» и наслаждений²⁸.

2. Значительное место среди глагольной поэтической фразеологии со значением «испытывать какое-нибудь чувство, страсть или состояние» занимают сочетания, основанные на уподоблении чувства, страсти — огню, пламени. Например, *гореть огнем мести, мстительным огнем* (а также *огонь мести, мстительный огонь горит в ком, в чьей-н. груди, крови, душе, сердце*); *пылать огнем любви, пламенем страсти* (*огонь любви, страсти пылает, зажегся, запылал* и т. п. в *ком, в чьей-н. груди* и т. п.).

Среди сочетаний этого рода выделяются две группы фразеологизмов: первая включает в себе перифрастические сочетания, обозначающие переживание различных страстей и состояний, кроме любовной страсти, как общепоэтические типа *гореть огнем чего* (какого-н. состояния, например ненависти, мести и т. п.); *огонь чего* (какого-н. состояния) *горит* (*в ком*), *в чьей груди* (*крови, сердце, душе*), так и общелитературные типа *гореть чем* (каким чувством, например ненавистью, мезтью); *что* (какое чувство) *горит* (*в ком*) и т. п. Семантически им противопоставлены сочетания, обозначающие конец, прекращение какого-н. чувства или состояния типа *погасить огонь чего* (*огонь чего погас в ком, в чьей-н. груди* и т. д.); *погасить что* (*чувство*), *что* (*чувство*) *погасло в ком* и т. д.

Практика поэтического употребления перифрастических выражений типа *гореть огнем чего* и *гореть чем*. с одной стороны, *огонь чего горит в ком* и т. п. и *что* (чувство) *горит в ком* и т. п. — с другой, позволяет говорить об их синонимичности, поскольку в штампах поэтической речи типа *гореть огнем ненависти* образ в значительной мере стерся, а основой общелитературных сочетаний типа *гореть ненавистью* по существу является та же метафора — уподобление страсти огню.

Вторая группа перифрастических выражений, также объединяющихся образом огня, пламени, содержит сочетания, выражающие «испытывание» любовной страсти²⁹. Фразеология данной семантической группы отличается некоторыми специфическими чертами. Именной член сочетания выражается не только описательно-метафорически (*огнь, огонь, пламя, пламень, жар любви, любовный,*

²⁸ Ср. у Пушкина примерно в то же время в «Бахчисарайском фонтане»: И между тем, как все вокруг В безумной неге утопает... и далее: Бродил я там, где бич народов, Татарин буйный пировал И после ужасов набега В роскошной лени утопал; в стихотворении «Прозерпина»: В сладострастной неге тонет И молчит и томно стонет... Ср. также у Батюшкова: певец, В восторге утопал, Рассудка строгий глас Забудет для Армиды (Ответ Тургеневу); у В. Раевского: Давно ли в неге утопая, Пылая страстью безмятежной (Шарлоте).

²⁹ В структурном отношении глагольные перифрастические выражения этой семантической группы не отличаются от тех, которые входят в состав предыдущей группы.

страсти, страстный), но и посредством одного слова-образа описательно-метафорического сочетания (*огонь, пламень, жар*), в данном случае являющегося символом любви, любовной страсти. Это обуславливало употребление наряду с сочетаниями типа *гореть огнем любви (огонь любви горит в ком)* сочетаний типа *гореть огнем, пламенем, жаром (огонь, пламень, жар горит в ком)*. Существительные *огонь, пламень, жар* в этих сочетаниях синонимичны существительным «любовь», «страсть» или сочетаниям «сильная любовь», «сильная страсть». Ряд близких по смыслу перифрастических выражений этой группы пополнялся, кроме того, глаголами, издавна употреблявшимися метафорически с тем же значением «испытывать любовную страсть» — таковы глаголы *гореть, сгорать, пылать, пламенеть, тлеть* и, несколько отличный от них, *таять*.

Таким образом, выразительные возможности этой образно-семантической группы были больше, выбор средств, к которым обращались поэты, — богаче. Ср. с кратким перечнем фразеологических моделей предыдущей семантической группы следующий перечень: *гореть огнем любви, гореть огнем, огонь любви горит (в ком), в чьей груди и т. п., огонь горит (в ком), (в чьей) груди и т. п.; гореть любовью, любовь горит (в ком) и т. п.; гореть (кем, к кому) и без дополнения*.

Кроме того, отметим и значительное количественное преобладание перифрастических выражений этой второй группы, определяющееся распространенностью любовной темы в поэзии вообще.

Пробующий себя в различных жанрах, быстро усваивающий все то, что представляла в его распоряжение поэтическая традиция, молодой поэт свободно пользуется как штампами поэтической речи, так и их общелитературными фразеологическими и лексическими синсимами, причем общелитературные средства преобладают у него над общепоэтическими штампами. Ср. употребление таких общепоэтических моделей, как *гореть (сгорать) огнем (пламенем) чего*³⁰; *огонь чего сжигает душу*³¹:

³⁰ Возможности реализации этой модели в языке поэзии конца XVIII — начала XIX в. были значительно шире, чем это зафиксировано в поэтической практике Пушкина. Ср. у Е. Кострова: *И жгительным всегда он пламенем горит* (Ельвирь); у Сирякова: *сердце, кое ей природою дано, Нежнейшая любви огнем взпламенено* (пер. «Генриады» Вольтера); у Тютчева: *Огнем свободы пламеня И заглушая звук цепей, Проснулся в лире дух Алцея* (К оде Пушкина на вольность); у Лермонтова: *Но досады жестокой пылая в огне, Перчатку в лицо он ей кинул* (Перчатка); у Дельвига: *К Дафне юный пастух разгорался в младенческом сердце Пламенем первым и чистым* (Купальницы) и др. Далее при перечне фразеологических моделей, представленных у Пушкина, также указываются возможности их реализации у его предшественников и современников.

³¹ Ср. у Ломоносова: *Чем ты дале прочь отходишь, Грудь мою жжет большей зной* («Чем ты дале прочь отходишь»); у Хвостова: *Ты первы вздохи зред, как жар вспылал в крови* (пер. «Андромахи» Расина); у М. Пospelовой: *Но огонь любви еще сильнее в них воспылал* (Непостоян-

В его руках лежит Людмила

Огнем любви во сне горя

Руслан и Людмила, вар., т. IV, стр. 250;

А ты сгораешь, дева гор,

пламенем желанья

Кавказский пленник, вар., т. IV, стр. 318;

Не сожигай души моей,

Огонь мучительных желаний

Элегия, «Я думал, что любовь погасла навсегда», 1816,

*чьи сердца (чувства) зажглись (разгорались) огнем (пламенем) чего*³²:

«Ты сердцу мил!» — пастушка повторила,

И их сердца огнем любви зажглись

Рассудок и любовь, 1814;

Страны, где пламенем страстей

Впервые чувства разгорались

Погасло дневное светило, 1820,

*потушить жар чего*³³; *пламень (жар) чего, какой, чей потух, гаснет, угас*:

Живи, уж я не твой, презренна мной измена,

Забуду, потушу к неверной страсти жар

Остар, 1814;

...Уж гаснет пламень мой

Элегия, «Я видел смерть...», 1816;

ство счастья); у Мерзлякова: всемогущою рукой *Возжегся огонь любви в душе* моей к драгой (Письмо Вертера к Шарлоте); у Жуковского: *жар любви уже горит в душе*, вкусившей сожаленья (Пиршество Александра); у И. Мятлева: *В ней (душе.— Н. И.) пламень радости горит*, И изливается рекою, Как дань любви перед тобою (День рождения матери).³² См. у Капниста: *О Фурия!... Меж сыном и отцом огонь злости распаливша* (Антигона, д. V, явл. 2); у Радищева: *И во юном ее сердце Воспалить любовный пламень* (Бова); у Ф. Глинки: Он дал обет прийти в час ночи к нам с Инсларом, *Воспламенив нас всех любви к отчизне жаром* (Вельзен, д. IV, явл. 1); у Домантовича: *В твоих долинах Купидон Возжег в Петрарке пламень страсти* (Мечта Петрарки); у В. Туманского: Так пела узница, в широко глядя поле, Страдала менее, но *разжигала* боле Своей *любви огонь* (Монастырь).

³³ См. у Шаликова: Будь доволен сим признаньем — *Угаси им пламень свой* (Песня); у Победоносцева: И нам хоть с твердостью себя одолевать, *Огонь скорби угуша*, теперь бы надлежало (Дух и чувство сетующего над гробом); у Хвостова: Вот как я *погасить мечтал мой жар* позорной пер. «Андромахи» Расина); у И. Дмитриева: Дамон, не могши *потушить* Снедавший сердце лютей *пламень*, Решился сам себя убить (Быль).

Не угасал мой пламень страстный

Элегия, «Я думал, что любовь...», 1816;

В обоих сердца жар угас

Евгений Онегин, I, 45;

и общелитературных сочетаний *гореть* (*сгорать, пылать, пламенеть, тлеть*) чем³⁴.

Почти целиком на этот период падает метафорическое употребление глаголов *гаснуть* (*погаснуть*)³⁵ в значении «утрачивать силу, ослабевать, иссякать» применительно к чувствам, страстям. Ср. семантическую близость перифрастических выражений типа *огнь, жар* (*чего*) *гаснет, угас* и т. п. и выраженный *любовь, гнев* и т. п. *гаснут, погасли* в следующих примерах:

Я думал, что *любовь погасла* навсегда

Элегия, 1816;

Желанья гасли вдруг и снова разгорались

Дорнда, 1819;

Неправый старца *гнев погас*

Руслан и Людмила, VI.

Охотно прибегает молодой поэт к метафорическому использованию глаголов *гореть, сгорать, пылать, тлеть*³⁶ в значении «испытывать любовную страсть»:

И в беспокойстве непонятном

Пылаю, тлею, кровь горит,

³⁴ Приведем перечень сочетаний этого типа в стихотворных текстах Пушкина до 1824 г.: *пламенеть любовью* (Городок, 1815; КП, вар., т. IV, стр. 308); *~ страстью* (В. Л. Давыдову, 1821); *~ воспоминаньем* (Денису Давыдову, 1821); *~ дружбой* («Писать я не умею» — К*, 1817); *~ местию* (РЛ V); *~ злобой* (РЛ III); *гореть любовью* (Мадригал М... ой, 1817—1820); *~ желаньем* (Кн. А. М. Горчакову, 1817; Из письма к Я. Н. Толстому, 1822); *~ злобою* (Гавриилиада); *~ местию* (БФ); *сгорать страстью* («И я слышал, что...», 1818); *~ негой и желаньем* (КП II); *пылать любовью* (К другу стихотворцу, 1814; Гавриилиада — 2 раза); *~ страстью* (РЛ I; вар., т. IV, стр. 277; БФ, вар., стр. 389); *~ восторгом* (Кольна, 1814); *~ бранью* (Осгар, 1814); *сердце тлеет страстью* (Фавн и пастушка, 1813—1817); *~ пламенеет к кому* (Осгар).

³⁵ Метафорическое значение этих глаголов зафиксировано словарями. Так Словарь АР указывает при глаголе *гаснуть* *: значит а) относительно к страстям: уменьшаться, тихнуть, силу терять, истребляться. *Любовь в нем гаснуть начинает* (ч. I, стр. 1033); Словарь 1847 г. при глаголе *погасать* отмечает: 2) *Утихать, утоляться. *Погасла пылкая страсть* (т. III, стр. 244).

³⁶ Из этих глаголов Словарь АР указывает на метафорическое значение только при глаголе *пылать*: 2) * Чувствовать какую страсть (ч. V, стр. 751); при глаголе *гореть* отмечаются сочетания а) *гореть духом желанием...*; б) *Гореть любовью* (ч. I, стр. 1214); при глаголе *сгорать* — сочетание: *Сгорать от любви*. * Весьма любить, притавивать от чрезмерной любви (ч. VI, стр. 103).

И все языком, сердцу внятным,
О нежной страсти говорит

Послание к Юдину, 1815;

Не ест, не пьет Руслан влюбленный;
На друга милого глядит,
Вздыхает, сердится, *горит*
Руслан и Людмила, I;

Проснулись чувства, я *сгораю*,
Томлюсь желаньями любви

Руслан и Людмила, I.

У значения, близком названному, употребляется и глагол *таять*:

Желанья гасли вдруг и снова разгорались;
Я *таял*; но среди неверной темноты
Другие милые мне виделись черты

Дорида, 1819;

Я *таю*, жертва злой отравы:
Покой бежит меня, нет власти над собой

Война, 1821.

Близка к метафорическому значению этих глаголов семантика сочетаний *пылать душою*, *таять сердцем*:

Ты мне велишь *пылать душою*:
Отдай же мне протекши дни

Стансы, 1817;

И, полный страстным ожиданьем,
Он *тает сердцем*, он горит

Руслан и Людмила, IV.

Употребление глагола *гореть* в сочетании с творительным падежом личного местоимения *гореть кем*:

Горю тобой, я (<?) [вечно] [твой].
Я твой на век, Эллеферия!

«Эллеферия, пред тобой», 1821,

по-видимому, следует считать архаичным для Пушкина, особенно если учесть, что это единственное употребление на протяжении всего творчества, тогда как в XVIII — начале XIX в. сочетания перечисленных глаголов с творительным падежом имени собственного или личного местоимения употреблялись широко в произведениях различных жанров. Ср., например, у Княжнина: Люблю, *Энеем я пылаю* и *горю* (Дидона, д. II, явл. 2); у Мерзлякова: *пел пастух, Аминтой пламенея* (Дафнис); у Кострова: Я сказать тебе не смею, Что давно *тобою тлею* (Песня); у Сумарокова: *Вспомни*

те минуты, как ты мною таял (Песня XXIV); у Батюшкова: *Сгараю вся тобою — Хоть грозною меня не отклони рукою!* (Отрывок из XVIII песни «Освобожденного Иерусалима»); у Карамзина: *Услышав имя той, которою пылает, Щадит врагов сраженных кровь И меч подъятый... опускает* (Послание к женщинам) и т. п. Использование этой архаической формы Пушкиным может быть связано с намерением поэта сообщить некоторую приподнятость стихотворению в связи с персонификацией свободы³⁷, стремлением усилить отвлеченный вольнолюбивый подтекст этого стихотворного отрывка.

Перечисленному выше ряду метафорических глаголов в семантическом отношении противопоставлен другой глагольный ряд — *охладеть, остыть, оледенеть, окаменеть*³⁸. Метафорическое значение этих глаголов, близкое семантике сочетаний типа *пламя страстей угаснет* (Когда страстей угаснет пламя, И нам становятся смешны Их своеволие, иль порывы.— ЕО II 18), *жар души потух* (Навек в нем жар души потух.— БФ, вар., т. IV, стр. 386), *любовь погасла* и т. п., является, правда, более емким, так как выражает и момент неспособности к живому чувству, остроуму переживанию. Все это объясняет, почему Пушкин обращался к этим глаголам довольно часто в начале 20-х годов — в период романтических его исканий: кто *охладел* (Кокетке, 1821; Цыганы); (чье) *сердце охладело* (Вар. IV главы Евгения Онегина, т. VI, стр. 339); (чьи) *сердца остынут* (К Щербинину, 1819); *остыла кровь в сердце* (В. Ф. Раевскому, 1822); *остыли чувства* (ЕО I 37); *охладеть сердцем* (Мадригал М...ой, 1817—1820; «Недавно я в часы свободы», 1822); кто *оледенел для любви* (КП, вар., т. IV, стр. 326); (кто) *окаменел для нежных чувств* (КП II); (чей) *дух окаменел* (БР).

По-видимому, живая метафоричность их привлекала и зрелого поэта, например, в «Борисе Годунове»:

Царь. ...Но только утолим
Сердечный глад мгновенным обладаньем,
Уж *охладев*, скучаем и томимся?..

Царские палаты.

³⁷ Б. В. Томашевский в примечаниях к тексту стихотворения указывает: «Элевферия — по-гречески свобода» (А. С. Пушкин. Стихотворения, III. Л., 1955, стр. 776). Сравнение с черновиками показывает стремление поэта освободиться от конкретности при изображении: так, вместо «гречанка», «моя богиня» он пишет *Элевферия*; вместо «люблю тебя» — *горю тобой* и т. п.

³⁸ Ср. отсутствие такой семантической противопоставленности в метафорически употребляющемся глаголе *гаснуть*: *Увы, Татьяна увидает; Бледнеет, гаснет и молчит* (ЕО IV 24) или: *Пред вами в муках замирать, Бледнеть и гаснуть... вот блаженство* (ЕО VIII, Пс. Онегина), хотя рядом с глаголом *бледнеть*, характеризующим внешний вид кого-н., глагол *гаснуть* воспринимается как характеризующий внутренний мир, душевное состояние кого-н.

или в шестой главе «Евгения Онегина», где Пушкин вновь обращается к глаголу *окаменеть*³⁹, метафорическое значение которого выражает как бы завершение того состояния, которое обозначается другими глаголами этого ряда: *охладеть, остыть, оледенеть*:

А ты, младое вдохновенье,
.
Не дай остыть душе поэта,
Ожесточиться, очерстветь,
И наконец *окаменеть*
В мертвящем упоеньи света (VI 46).

Интересно использование глагола *остывать* в стихотворении «Еще одной высокой важной песни...» (1829):

Хоть долго был изгнаньем удален
От ваших жертв и тихих воз<линий>,
Но вас любить не *остывал* <?> я, боги.

Привлекая старую традиционную метафору (любовь — огонь, отсутствие ее — охладелость, остылость), Пушкин ставит ее в такие синтаксические условия (в сочетании с инфинитивом *любить*), которые позволяют часть семантики этой метафоры («переставать испытывать любовь») обозначить отдельным словом⁴⁰ (любить); метафора же *остывать* благодаря этому приобретает новую выразительную возможность: она передает накал чувства, высокую неослабевающую его напряженность.

Большая часть рассматриваемых фразеологических и лексических средств поэтического и общелитературного языка, объединенных единством названной образной основы, сохранилась в литературном языке нашего времени. Естественно их сохранение и широкое использование как нейтрально-поэтических средств у Пушкина и в зрелый период его творчества. Однако прежде всего в соответствии с общим процессом семантического углубления и стилистического переосмысления поэтической фразеологии в творчестве Пушкина отметим изменение функции рассматриваемой фразеологии в художественном тексте, ее экспрессивно-стилистическое преобразование.

³⁹ Интересно отметить, что глагол *окаменеть* не встретился у Батюшкова, Жуковского, Боратынского; не удалось проследить и его французскую параллель, тогда как для глаголов *остыть, охладеть* во французском языке имеются *se refroidir* в переносном значении «охладеть — охладевать»; при существительном *refroidissement* «Dictionnaire de l'Académie Française» отмечает: Il se dit figurément De la Diminution dans l'amour, dans l'amitié, dans les passions (ч. II, стр. 372).

⁴⁰ Ср. в «Борисе Годунове»: Царь. Кто *чувствами* в порочных наслажденьях В молодые дни привыкнул *утопать* (Москва. Царские палаты), где традиционный фразеологизм преобразуется тем же способом.

В связи с установкой поэта на отказ от штампа и риторического украшения ⁴¹ исчезает употребление рассматриваемой фразеологии в номинативной функции; как средство поэтической номинации действия и процесса она перестает существовать. Традиционная глагольная фразеология с образной основой сохраняется Пушкиным лишь в ее новом качестве — как одно из средств поэтического языка, с помощью которого поэтом создается живая образная картина на основе старого образа, стершегося от частого употребления в составе определенных сочетаний. Примером может служить отрывок из текста I песни «Полтавы»:

Мгновенно *сердце* молодое
Горит и гаснет. В нем любовь
Проходит и приходит вновь,
В нем чувство каждый день иное:
Не столь послушно, не слегка,
Не столь мгновенными *страстями*
Пылает *сердце* старика,
Окаменелое годами.
Упорно, медленно оно
В огне *страстей* раскалено;
Но поздний жар уж не остынет
И с жизнью лишь его покинет

Полтава, I.

Своеобразие этого употребления традиционных фразеологических средств (и не фразеологических — метафорических глаголов) состоит в том, что они становятся взаимосвязанными и взаимозависимыми единицами художественного текста. Изменилась их функция в тексте: будучи подчинены одному образу, они становятся его неотъемлемыми частями, которые не могут быть заменены или изъяты без ущерба для образа. Ср. в предшествующей традиции и у раннего Пушкина принципиальную возможность выбора штампа, поскольку в контексте один штамп следует за другим, заключая в себе примерно один смысл и будучи окрашенным в один эмоциональный тон. См., например, нагнетание выражений с близкой семантикой и единой экспрессией в «Элегии» 1816 г., написанной в духе традиционного элегического жанра: *любовь погасла, глас страстей умолкнул, (чей) век не был омрачен стра-*

⁴¹ Так, в заметке «О поэтическом слого» (1828) он пишет: «Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем» (т. XI, стр. 73); еще ранее, в 1822 г., в заметке «О прозе» поэт раскрыл свое понимание этой напыщенности: «Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами. Эти люди никогда не скажут *дружба* — не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр.» и т. д. (Там же, стр. 18).

стью, (кто) не страдал в любви, (кому) неведом грустный плен, не угасал мой пламень страстный, я горел, не сожигай души моей огонь желаний, Амур, уж я не твой⁴².

Развертывание традиционного образа в широкую картину, в которой образ как бы обретает новую жизнь, находится в тесной связи с характерным вообще для начала XIX в. стремлением поэтов оживить, обновить примелькавшийся поэтический образ⁴³, что обуславливалось общей тенденцией к индивидуализации поэтического творчества, наметившейся к концу XVIII в. Б. В. Томашевский говорит о «новом принципе, характерном как для эпохи Пушкина, так и для непосредственно предшествующей ему эпохи разложения классического канона. Этим новым принципом является принцип индивидуальности в поэзии. Если для начального периода книжной лирики идеалом являлось овладение каноном, которое могло бы поставить русских поэтов в ряд Пиндаров, Малербов и Расинов, то уже в конце XVIII в. успех и влияние определялись новизной тем и индивидуальной особенностью их трактовок»⁴⁴.

Связанное со своеобразным оживлением образа превращение традиционных фразеологизмов в элемент развернутого образного описания представляется существенным признаком той индивидуализации поэтического творчества, о которой писал Б. В. Томашевский⁴⁵ и которая характеризуется тем самым со стороны процессов, происходящих в языке поэзии.

Преобразование традиционной фразеологии в творчестве Пушкина связано также с новым экспрессивно-стилистическим ее осмыслением, выразившимся в употреблении этой фразеологии как средства передачи высокой торжественности, как средства стилизации, оправданного авторским стремлением воспроизвести атмосферу какой-нибудь среды, колорит определенной эпохи⁴⁶.

⁴² Подробно об этом см.: А. Д. Григорьева. Указ. соч., стр. 239—242.

⁴³ Ср., например, у Батюшкова: Любовь жестокая, источник зол твоих, Явилася тебе среди палат златых, И ты из рук ее взял чашу ядовиту, Цветами юными и розами увиту, Испил и.. (К Тассу); у Боратынского: В мятежном пламени страстей Как страшно ты перегорела! («Как много ты в немного дней»); у Тютчева: О, черно-пламенное солнце (око.— Н. И.), О, сколько, сколько раз в лучах твоих япил восторга дикий пламень, И пил, и млея, и трепетал (Кораблекрушение). Примеры можно умножить.

⁴⁴ Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. II, стр. 346.

⁴⁵ По-видимому, формой проявления той же тенденции являются случаи, когда образная картина разрастается до символа с широким обобщением, иногда вмещающегося лишь в рамки отдельного поэтического произведения. Таковы у Пушкина, например, стихотворения «Телега жизни», «Три ключа».

⁴⁶ В отдельных случаях, сравнивая окончательный текст Пушкина и его начальные варианты, можно отметить отказ поэта от традиционной лирической фразеологии ради более точной обрисовки определенной среды или эпохи. Ср. вариант и основной текст легенды «Жил на свете рыцарь бедный» (1829): Вар.: *Тлея девственной любовью Верен набожной мечте*

Таково торжественное *пламенеть усердьем* в тексте «Полтавы»:

Но кто ж, *усердьем пламенея*,
Ревнуя к общему добру,
Донос на мощного злодея
Предубежденному Петру
К ногам положит не робея? ⁴⁷

или служащее целям стилизации сочетание *воспылать страстью* в тексте стихотворения «Рифма» (1830):

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пенея.
Феб, увидев ее, *страстью* к ней *воспылал* ⁴⁸,

где размер, ритм, мифологические персонажи, традиционная классическая фразеология подчинены единой цели — художественному воссозданию духа мифологической древности. Цели стилизации служит и сочетание *воспалить чье сердце* в стихотворении «Когда владыка ассирийский» (1835):

И кто им вождь, и отчего
Сердца их дерзость *воспалила*,
И их надежда на кого?

где, при переложении библейского сюжета (главы IV, Книги Юдифи, по указанию Б. В. Томашевского), Пушкин с помощью традиционной фразеологии (*бог сил; склонить выю (перед кем), воспалить (чье) сердце; сыны Аммона; склонить слух, взор*), славянской лексики (*владыка, десница, сатрап, вяля, вретиче, алтарь, глава, внять, врата, сей, реж* и др.) искусно создает атмосферу библейской важности, значительности, величия изображаемого.

Для всех приведенных иллюстраций характерно намеренное применение лексических архаизмов — наполнителей традиционной фразеологической модели (*пламенеть, воспылать, воспалить*), что оправдывается стилистическим заданием. Именно использование фразеологической модели, традиционно связанной со стихотворной речью прошлого ⁴⁹, в сочетании со стилистически окрашенным лексическим наполнением и создавало нужный стилистический эффект.

В тех случаях, когда традиционный фразеологизм передается нейтральными лексическими средствами, сама его традиционность

(т. III, стр. 732); Основной текст: Полон верой и любовью, Верен набожной мечте.

⁴⁷ Ср. у Озерова: Не дружбой более — *горю* к нему *отмиценьем*, Не мстит лишь только тот, кто духом мал и слаб (Ярополк и Олег, д. I, явл. 1).

⁴⁸ Ср. у Мерзлякова: Такс страдала чета, *воспаленная страстью* взаимной (Пирам и Тисбе).

⁴⁹ Ср., например, у Ломоносова: Тебя превозношу хвалою, *Усердием* к тебе *возжен* (Предложение псалма 70); Он, *гневом воспален*, возвел свирепый взор На Илионский брег («Он, гневом воспален...»); Какою *лютостью* к к Селиму он *пылает* (Тамира и Селим, д. III, явл. 7).

является стилистической мотивировкой его употребления в тексте рядом с лексическими архаизмами, в чем можно убедиться на примере пушкинского подражания началу «Песни песней» царя Соломона⁵⁰ (1825):

*В крови горит огонь желанья,
Душа тобой уязвлена,
Лобзай меня: твои лобзанья
Мне слаще мирра и вина.*

Здесь традиционная поэтическая формула *огонь (чего) горит в крови* вмещена в восьмистишие наряду с другими сочетаниями (*душа уязвлена (кем)*, *склониться главою (к кому)*, *ночная тень*) и нарочитой лексической архаикой (*лобзать*, *лобзанья*, *почию*, *движется*). Концентрация этих средств и создает художественный эффект, воспринимаемый как подражание библейскому стилю.

Традиционная фразеология служит у Пушкина также средством выражения иронического отношения к изображаемому, например при характеристике классицистической литературы XVIII в. в третьей главе «Евгения Онегина»:

*Питая жар чистой страсти*⁵¹
Всегда восторженный герой
Готов был жертвовать собой (III 11)

или в «Мятели», при описании надуманной, романтической любви героев: «Само по себе разумеется, что молодой человек *пылал* равною страстью, и что...»

В речи персонажа может быть характерологическим средством, как, например, в отрывке «Насилу выехать решились из Москвы» (1827):

Мы ждали, ждали вас,
Мы думали, ваш жар любовный
Уж и погас — —,

где употребление в речи служанки формулы (*жар любовный погас*), не соответствующей ни ее социальной принадлежности, ни

⁵⁰ Б. В. Томашевский в примечаниях к стихотворению указывает, что «стихотворение является подражанием первым стихам главы I книги любовных песен царя Соломона «Песнь песней» (А. С. Пушкин. Стихотворения, III, стр. 809).

⁵¹ Употребление в конце XVIII — начале XIX в. сочетаний типа *питать, иметь, знать, испытать жар страсти, огонь любви к кому-н.* представляется возможным рассматривать как своеобразную контаминацию общеязыковых сочетаний *питать, иметь, знать, испытать любовь, страсть (к кому)* и штампов поэтической речи *огонь любви, пламя страсти* и т. п., по существу синонимов существительных *любовь, страсть*. См., например, такие употребления у Орлова: *Ведь и во мне не лед, кровь; сердце, а не камень: Так и не сродно ли питать к тебе мой пламень (***)*; у Жуковского: *Питайте огонь к нему любви (Благоденствие России)*; у Рылеева: *В душе любви питая жар...* (Богдан Хмельницкий).

ее речевой практике, служит передачей слов ее госпожи, барышни, воспитанной на романтической литературе. Впрочем, это не мешает выражению авторской иронии.

Помимо отмеченных процессов преобразования традиционной фразеологии Пушкин, как уже упоминалось, прибегает к ней и как средству нейтрально-поэтическому. Он решительно отказывается от поэтического штампа как средства номинации, декларируя этот отказ⁵² и практически, как поэт, избегая поэтического трафарета. Последнее подтверждается и сопоставлением основных текстов его произведений с их первоначальными вариантами, и резким количественным сокращением поэтических фразеологизмов при увеличении прямого названия процесса или состояния, например, глаголом *любить*. Об этом же говорит семантическое углубление и национально-бытовое оправдание традиционной фразеологии на основе образного ее возрождения, а также стилистически мотивированное использование этой фразеологии, о чем говорилось выше. Однако Пушкин не разрывает с традицией, и традиционная фразеология в ее наиболее чистых формах, закрепившаяся в литературном языке, живет у него как средство поэтической экспрессии, как способ сообщить тексту поэтичность. Таковы употребления:

Скажите мне: какой певец,
Горя восторгом умиленным,
.....
Предаст потомкам изумленным
Ее небесные черты?

«Кто знает край...», 1828;

Я вас любил: *любовь* еще, быть может,
В душе моей *угасла* не совсем⁵³

«Я вас любил...», 1829;

Когда б вы знали, как ужасно
Томиться жаждою любви,
Пылать — и разумом всечасно
Смирять волнение в крови

Евгений Онегин, VIII, Пс. Онегина.

Сокращение количества поэтических перифраз и лексических поэтизмов в пределах одного стихотворного произведения усиливает их экспрессивность, подчеркнутую нейтральным или сниженным лексическим фоном произведения. См., например, такие употре-

⁵² См. стр. 316, сн. 41.

⁵³ Ср. также в прозаическом тексте <Воображаемого разговора с Александром I> <1814>, где Пушкин самому себе приписывает следующие слова об Инзове: «*страсти*, если и были в нем, то уж давно *погасли*» (т. XI, стр. 23).

бления, как в стихотворении «К***» (1832):

Нет, нет, не должен я, не смею, не могу
Волненьем любви безумно предаваться;
Спокойствие мое я строго берегу
И *сердцу не даю пылать* и забываться

или в стихотворении «На холмах Грузии...» (1829):

Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И *сердце* вновь *горит*⁵⁴ и любит — оттого,
Что не любить оно не может,

которые привлекают внимание и потому, что в них Пушкин идет еще дальше: снимает с них форму поэтического фразеологизма, как бы раздвигая границы фразеологизма путем расширения его объема, в частности объема глагольного компонента сочетания. Так, в стихотворении «На холмах Грузии...» подстановкой однородного сказуемого (*И сердце* вновь *горит* и *любит*)⁵⁵ снимается фразеологическая замкнутость и семантическая определенность выражения (*чье*) *сердце горит* («кто любит, испытывает любовь») и глагол *гореть* передает почти физическое ощущение того, что любит.

СОЧЕТАНИЯ СО ЗНАЧЕНИЕМ «ЖИТЬ»

1. Из числа образов, служащих основой глагольной поэтической фразеологии со значением «жить», наиболее устойчивым и постоянным как в поэзии конца XVIII — начала XIX в., так и у Пушкина был образ жизни-пути. Опирающаяся на этот образ поэтическая фразеология передает жизненный процесс как движение по дорогам жизни (*проходить путь, дорогу, стезю жизни*) или движение через какое-н. пространство (*идти, пройти — проходить, течь — протечь поле, степь, пустыню, долину, юдоль, дебрь; плыть — проплыть море, океан, пучину, реку жизни*); странствование, скитание в этом пространстве, а также на земле, свете, в мире (*странствовать, скитаться, бродить по земле, на свете, в мире, в долине*

⁵⁴ В вариантах стихотворения было: В нем (в сердце.— *Н. И.*) образ твой *горит* (т. III, стр. 723). Ср. также с текстом: И долго жить хочу, чтоб долго образ милый Таилси и *пылал в душе* моей унылой («Надеждой сладостной младенчески дыша», 1823) и текстом: Она одна бы разумела Стихи неясные мои; Одна бы *в сердце* пламенела Лампадой чистой любви (Разговор книгопродавца с поэтом, 1824), т. е. более внешнему изображению чувства у Пушкина 20-х годов приходит на смену более глубокого внутреннего и вместе с тем конкретное его описание.

⁵⁵ Впрочем, почти так же обстоит дело и в стихотворении «К***»: И *сердцу не даю пылать* и *забываться*.

жизни п т. п.). Конец этого пути, перехода, странствия — это смерть, существование за гробом.

С образом жизни-пути тесно связан и ряд перифрастических выражений глагольного характера со значением «жить как-н.; каким-н. образом или занимаясь какой-н. деятельностью» типа *идти* (*течь, бежать, стремиться*) *путем* (*дорогой, стезей, тропой*) *чего, каким* или *по пути* (*стеже* и т. п.) *чего, какому*. Для перифрастических сочетаний этого типа обязательно наличие определения или дополнения, содержащих характеристику процесса жизни с морально-нравственной, эмоциональной стороны или со стороны деятельности, рода занятий и т. п. Например, у Урусовой: *К премудрости идут кривыми там стезями* (Полюн, I); у Милонова: *Чтоб шел тернистою стезей я испытанья* (Бедный поэт); у Хвостова: *все путем разврата Как звери дикие текли* (Псалом 13); у Жуковского: *твой рок громовой течь стезей; Пари, блистай, превознесенный* (Песнь барда над гробом славян победителей).

Библейский источник образов, а также связанное с ними и восходящее к церковным книгам представление о страданиях человека в «сеи жизни», в «сеи плачевной юдоли», «юдоли слез» создавали тот эмоционально-стилистический ореол, который был свойствен фразеологии, базирующейся на названных образных представлениях.

Экспрессивное качество приведенных образно-семантических моделей в сочетании с возможностями их различного стилистического наполнения обуславливало их широкое употребление в поэтических текстах (ср. нейтральные глаголы: *идти, бежать, спешить*; высокие: *течь, влачиться*; разговорные: *брести, тащиться* и соответственно существительные: *путь, дорога; степь; стезя, дубрь; тропинка*).

Использование перечисленных моделей в творчестве раннего Пушкина не отличается каким-либо своеобразием. Поэт привлекает общеупотребительные для поэтической речи своего времени сочетания, не ставя перед собой специально задачи отбора тех или иных лексических средств, служащих наполнением привычных моделей.

Смотря на путь, оставленный навек,—
На краткий *путь*, усыпанный цветами,
Которым я так весело *прогек*

Князю А. М. Горчакову, 1817;

Блажен,
.
Кто *жизни* в тайный *путь* с невинною душою
Пустился пленником мечты

К Дельвигу, 1817;

Я с трепетом склонил пред музами колени:

Опасною тропой с надеждой полетел

К Жуковскому, 1816;

Ты хочешь, чтобы, *славы*

Стезю полетев,

Простясь с Анакреоном,

Спешил я за Мароном

Батюшкову, 1815.

Преднамеренным выбором церковнославянской лексики, определяющимся самой темой произведения, отличается, пожалуй, лишь наполнение соответствующей модели в стихотворении «Безверие» (1817):

. Безверие одно,
По жизненной стезе во мраке вождь унылый,
Влечет несчастного до холодных врат могилы.

В этот период творчества поэт легко пользуется средствами, представлявшимися в его распоряжение традицией, охотно привлекая штампы поэтической речи⁵⁶.

Употребление в этот период глагола *идти* в метафорическом значении, генетически опирающемся на тот же образ жизни-пути, позволяет говорить о тесной связи его с употреблением того же глагола в составе сочетаний типа *идти по дороге жизни; идти каким путем, путем чего*. В стихотворном отрывке 1817 г. «Не угрожай ленивцу молодому» (В венке любви к приюту гробовому Не думав ни о чем, без робких слез *иду*) или в посвящении к «Кавказскому пленнику» (Мы в жизни розно *шли*) дополнения «к приюту гробовому», «в жизни» играют роль своего рода указателей, направляющих восприятие глагола в его метафорическом значении.

В творчестве поэта с середины 20-х годов сохраняется употребление глаголов *идти, пройти, проходить* в метафорическом значении, причем они употребляются как средства, не нуждающиеся в особом стилистическом оправдании:

Глядеть на жизнь, как на обряд,
И вслед за чинною толпою
Идти, не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей

Евгений Онегин, VIII, 11;

⁵⁶ Перечислим другие случаи подобного употребления соответствующей фразеологии Пушкиным в ранний период: За лаврами *спешить опасною стезей* (К другу стихотворцу, 1814); *Веди* меня ко счастью *Забвенной тропой* (Городок, 1815); *проходит* век мой темный В безвестности, *заглохшею тропой* (Сон, 1816); Благодарю богов: *прешел* я мрачный *путь* (Чедаеву, 1821).

Барон д'Ольбах, Морле, Гальяни, Дидерот,
Энциклопедии скептической причот,
И колкой Бомарше, и твой безносый Касти,
Все, все уже прошли

К вельможе, 1830;

Непроницаемый для взгляда черни дикой,
В молчаньи шел один ты с мыслию великой

Как часто мимо вас *проходит* человек,
Над кем ругается слепой и буйный век

Полководец, 1835.

Отсутствие в ближайшем контексте слов, определяющих направление восприятия этих глаголов в метафорическом плане, также свидетельствует об их стилистически нейтральном характере. Ср. также употребление глагола-метафоры *идти* в прозаическом тексте, например у Пушкина в статье «Объяснение», написанной по поводу понимания качества стихотворения «Полководец», в котором поэт дважды прибегнул к глагольной метафоре. «Барклай... молча *идуший* к сокровенной цели и уступающий власть, не успев оправдать себя перед глазами России, останется навсегда в истории высоко поэтическим лицом» (т. XII, стр. 134).

Сохранение рассматриваемой фразеологии как нейтрально-поэтического средства требовало от поэта особого внимания к стилистическому качеству лексического наполнения сочетания. Члены сочетания не должны были нести стилистической окраски, так как наличие последней включало традиционно-поэтическое сочетание в число средств, создающих стиль произведения. Работа Пушкина над текстом стихотворения «Поэту» (1830) служит иллюстрацией тщательного отбора словесного материала, в частности — лексического наполнения фразеологического штампа типа *идти (каким) путем*. Окончательному тексту:

Ты царь: живи один. *Дорогою свободной*
Иди, куда влечет тебя свободный ум

предшествовал текст:

Как царь живи один. *Ступай стезей свободной*
Куда тебя влечет твой деятельный ум

Поэту, вар., т. III, стр. 327,

в котором глагол (*ступай*) воспринимался как стилистически сниженный (разговорный), а существительное (*стезей*) — как стилистически высокое. Пушкин предпочел глагол *идти* и существительное *дорогой*, лишенные стилистической окраски. Нейтрально-по-

этически употребляется в шестой главе «Евгения Онегина» сочетание *пускаться в путь*:

Довольно! С ясною душою
Пускаюсь ныне в новый *путь*
От жизни прошлой отдохнуть (VI 45).

Большая часть случаев обращения Пушкина к сочетаниям, опирающимся на образ жизни-пути, после 1825 г. оправдана той или иной стилизацией (воссоздание библейского, восточного стиля, создание образа стиля определенной литературной школы, направления, характерологическое использование) или включением в развернутое иносказание. В последнем случае традиционное сочетание, становясь элементом нового образа и, следовательно, утрачивая свою условность, приобретает новые выразительные возможности. Так, сочетание, реализующее старую семантическую модель, приобретает иное звучание, став составной частью определенного текста, вобрав в себя эмоционально-экспрессивные краски окружающих слов и выражений, подчиняясь семантико-стилистической прикрепленности их к определенному стилю, литературной школе и т. п. Сочетание *свершить путь жизни* в тексте восьмой главы «Евгения Онегина», например:

Об нем она во мраке ночи,
Пока Морфей не прилетит,
Бывало, девственно грустит,
К луне подьемлет томны очи,
Мечтая с ним когда-нибудь
Свершить смиренный⁵⁷ *жизни путь!*

благодаря соседству со словами, как бы прикрепленными к романтическому стилю (*мрак ночи, девственно грустит, томны очи, смиренный*) само приобретает характерологическое значение в передаче образа романтической мечтательницы Татьяны⁵⁸.

Аналогичный процесс можно наблюдать на использовании Пушкиным сочетания *странствовать на свете* во второй главе «Евгения Онегина» при характеристике поэта-романтика Ленского.

Он с лирой *странствовал на свете*;
Под небом Шиллера и Гете,
Их поэтическим огнем
Душа воспламенилась в нем...

⁵⁷ В вар. беловой рукописи было: *Свершить* веселый *жизни путь* (т. VI, стр. 625).

⁵⁸ То же сочетание *свершать путь* и его семантический эквивалент *путь (жизни) свершится* у других авторов не выполняли такой функции. Например, у Батюшкова: И в Севере любимец их не дремлет Но гласу громкому самой природы внемлет *Свершая* славный *путь*, предписанный судьбой (Посл. И. М. Муравьеву-Апостолу); у В. Раевского: И с нетерпением минуты ожидать Когда мой *путь* здесь *совершится* (К моей спящей).

Характерный для романтической поэзии конца XVIII — начала XIX в. штамп, будучи применен к определенному лицу, становится средством характеристики этого лица⁵⁹, шире — литературного направления, к которому принадлежит поэт Ленский⁶⁰.

В тех случаях, когда поэтическая выразительность традиционной фразеологии используется для стилизации, особо важную роль играет лексико-стилистическое оформление образно-семантической модели. Именно в данном, а не в ином облике поэтический штамп лучше передает характер какой-н. эпохи, специфику того или иного жанра и т. п. Так, в «Подражаниях Корану» (1824):

Мужайся ж, презирай обман,
Стезю правды бодро *следуй*,
Люби сирот, и мой Коран
Дрожащей твари проповедай

поэт привлекает сочетание в форме, наиболее типичной для оды, предложения псалма⁶¹; для него крайне важен выбор опорного слова — «стежую» или «тропою». Привлеченные сочетания в форме *идти (какой) тропой* уместнее было бы при воссоздании, например, стиля Батюшкова — Жуковского⁶². Любопытным представляется употребление здесь в составе привычного фразеологического штампа глагола *следовать*⁶³.

Говоря о литературной цитации у Пушкина, о пушкинских «мифификациях» и других способах «настроить читателя, дать ему

⁵⁹ Ср. отсутствие характерологического значения у аналогичных сочетаний, например, у Тютчева: *По чуждой мне земле скитаюсь* сирой тенью, — И мертвого согреть бессилен солнца свет (Одиночество); Мы можем, *странствуя в тернистой сей пустыне*, Сорвать один цветок, ловить летящий миг (Посл. Горация к Меценату); у Ф. Ф. Иванова: Долго ль, долго ль мне *скитаться В белом свете*, как среди пустынь? (Рогнеда на могиле Ярополковой).

⁶⁰ Здесь мы не останавливаемся на вопросе о том, какими вообще средствами пользуется поэт, создавая «образ языка» (по терминологии М. Бахтина) поэтов-элегиков начала XIX в.; см.: М. Бахтин. Слово в романе. «Вопросы литературы». М., 1965, № 8, стр. 84—90.

⁶¹ Ср. у Державина: Закон бы свято сохраняли И *по стезям бы правды шли* (Изображение Фелицы); у Хвостова: Премудрость *истины стезей* Всегда непреткновенно *ходит* (Мысли); у Востокова: На сей земле *стезей печали, заблужденья* Всегда за истиной, всегда за благом *тек* (Эпитафия И. И. Теребенева); у Жуковского: Иной гордыни чтит законы, *Идет неправды по стезям* (Добродетель).

⁶² Ср. у Батюшкова: Но я и счастлив, и богат, Когда *снискал себе свободу и спокойство*, А от сует *ушел забвения тропой!* (Мечта); у Жуковского: Иль *всяк своей тропкою... Тащиться* осужден до бездны гробовой? (Вечер); у Марлинского: То с чашей нектара *златою*, То *граций с резовою толпою Спеши знакомою тропою* И в счастье счастье *воспевай!* (К Креницыну); или у Боратынского: Так *перешедши жизнь незнакомой тропою*, Свой подвиг совершив, усталую главою *Склонюсь я, наконец, ко смертному одру* (Отрывок из поэмы «Воспоминания»).

⁶³ Наш материал включает в себя примеры со следующими глаголами в составе сочетаний этого типа: *идти, пойти, пройти, уйти, течь, ходить, бежать, спешить, стремиться, брести*.

тон, обеспечить включение читателем... стихотворения в нужный Пушкину контекст культурных, литературных, образных ассоциаций», Гукковский называет стихотворение «Козлову» (1825) в числе стихотворных посланий друзьям-поэтам, выполненных «в духе и в стиле этих поэтов и со включением в свои стихи образов их произведений»⁶⁴. По-видимому, воспроизведение образа лирического героя стихотворений Козлова, создание характерной для этого образа эмоциональной атмосферы вызвало привлечение Пушкиным таких поэтических штампов, как *идти (какой) стезей, проходить пустыню мира*⁶⁵:

Недаром темною стезей
Я проходил пустыню мира;
О нет! недаром жизнь и лира
Мне были вверены судьбой!

Образное представление жизненного процесса как движения в некоем пространстве привлекается Пушкиным еще раз в стихотворении «Пророк» (1826):

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачилсЯ,—
И шестикрылый серафим
На перепутьи мне явился.

С первой же строки поэт настраивает читателя на двуплановое восприятие стихотворения (*Духовной жаждою томим*) и строка — *В пустыне мрачной я влачилсЯ* начинает звучать своей второй, метафорической, стороной, что, не снимая первого, прямого, плана ее восприятия, как бы вплетает эту строку в подтекст стихотворения в целом.

Привлечение образа, генетически связанного с Библией, в стихотворении на тему о высоком назначении поэта, целиком выдержанном в библейском стиле⁶⁶, представляется не просто оправданным экспрессивно-стилистическим строем стихотворения в целом. Воплотившее в себе образ сочетание слов *влачиться в пустыне*⁶⁷ —

⁶⁴ Г. А. Гук о в с к и й. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 111 и 120.

⁶⁵ Объединение этих образов было нередким явлением в литературе пушкинского времени. Ср. у Жуковского: *в долине жизни сей, Не зная горести, не зная наслаждений, Они беспечно шли тропинкою своей* (Сельское кладбище); у Веневитинова: *мы разными стезями Пройдем определенный путь: Ты избрал поприще, покрытое трудами, Я захотел зараней отдохнуть* (К Скарятину).

⁶⁶ Как указывает Б. В. Томашевский, поэт использует в этом стихотворении мотивы, имеющиеся в главе VI книги пророка Исайи.

⁶⁷ Это сочетание ассоциируется с теми, которые представляют различные реализации общепоэтической образно-семантической модели типа *идти (брести, влачиться, тащиться) в поле (степи, долине, дебри, пустыне) жизни*; ср. нейтральные в стилистическом отношении употребления соот-

становится существенным элементом образного строя стихотворения; образ жизненной пустыни, по которой влачится человек — поэт, вводимый этим сочетанием, разворачивается на протяжении стихотворения в торжественную и величественную картину; реально-вещественный план восприятия образа поддерживается другими лексическими элементами (*жажда, перепутье* и в конце стихотворения: *Как труп в пустыне я лежал*), а в целом за этими словами раскрывается второй план — та «бездна пространства» для мысли, которая отмечалась разными исследователями творчества поэта⁶⁸. В этом же стихотворении «Пророк» в качестве элемента разворачивающегося образа мрачной пустыни, в которой «духовной жаждою томим» влачится поэт, появляется новый образ — перепутья в жизненной пустыне. В полной мере этот образ развернут в тексте поэмы «Езерский» (1832):

Исполнен мыслями златыми,
Непонимаемый никем,
Перед распутьями земными
Проходишь ты, уныл и нем.

.
Глупец кричит: куда? куда?
Дорога здесь. Но ты не слышишь,
Идешь, куда тебя влекут
Мечты златые.

Опираясь на традиционно-поэтическое изображение процесса жизни как движения по жизненному пути или пространству (*ср. проходить путь жизни; степь, поле, пустыню жизни*), поэт создает новый оригинальный поэтический образ⁶⁹, воплощение которого

ветствующих сочетаний, например: у Дмитриева: *Ах! долго ли и мне, несчастну Здесь страннику, влачить мой путь? Когда пройду я степь ужасну? Пора, пора уж отдохнуть! (Грусть)*; у Озерова: *И, жизни переходя волнуемое поле, Стал мене пылок я и жалостлив стал боле (Поликсена, д. I, явл. 2)*; или стилистически окрашенное у А. Мансурова: *Блажен, ...Кто в бедствиях велик, без ропота протек Все поприще свое до меты неизбежной, Где должен пасть во прах (Старость)*. Пушкин же, исходя из задачи создания библейского стиля, делает пустыню *мрачной*; в качестве глагольного члена сочетания избирает славянский по происхождению с яркой отрицательной экспрессией глагол *влачиться*; все это сочетается с другими элементами высоко торжественного стиля.

⁶⁸ «Семантическая система Пушкина делает слово у него „бездной пространства“, по выражению Гоголя», — отмечал Тынянов (Ю. Тынянов. Пушкин. — В сб.: „Арханглы и новаторы“. М.—Л., 1929, стр. 244); В. В. Виноградов пишет: «Синтез разностильных фразеологических систем в творчестве Пушкина приводит к «необъятному» (по выражению Гоголя) расширению и углублению смысловой стороны литературного языка» (В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 263).

⁶⁹ Его позднее, в 1841 г., повторит П. А. Вяземский в стихотворении «Смерть жатву жизни косит, косит»: «Так, мы развалинам подобны, И на распутьи живых Стоим, как памятник надгробный Среди обителей людских».

уже не связано условными рамками традиционно-поэтического фразеологизма.

Подобную же трансформацию старого образа в широкую образную картину с новым содержанием, возросшей выразительностью и утратой условной формы выражения (т. е. структурно-семантической модели, в рамках которой традиционно воплощался образ) встречаем в стихотворении «19 октября» (1825):

Нам разный путь судьбой назначен строгой;
Ступая в жизнь, мы быстро разошлись;
Но незначай проселочной дорогой
Мы встретились и братски обнялись.

Здесь впервые в поэтическом тексте появляется образ проселочной дороги жизни⁷⁰ — национально-русский, конкретно-бытовой и в то же время органически связанный у Пушкина с образом, освященным вековой поэтической традицией⁷¹.

Отказ поэта от трафаретных образов и условных поэтических формул, служащих их выражением, его поиски иных образов и соответствующих им средств поэтической речи вовсе не означали разрыва с фразеологической традицией прошлого. Остановимся еще на одном характерном примере.

Социальный подтекст лирического стихотворения «Дорожные жалобы» (1829) — судьба поэта, обреченного участи странника на

Однако образ Вяземского ассоциируется с общеизвестным пушкинским, тогда как пушкинский с его твердой опорой на поэтическую традицию воспринимается непосредственно на фоне истории русской культуры, русской поэтической речи.

⁷⁰ Ср. несколько ранее в письме к Вяземскому от 25 мая 1825 г.: «Я не следствие, а точно ученик его (Жуковского.— Н. И.), и только тем и беру, что не смею сунуться на дорогу его, а *бреду проселочной*», где сочетание *бредти проселочной* представляется реализацией в разговорной речи модели *идти каким путем* со значением «жить как-н., заниматься какой-н. деятельностью».

⁷¹ Ср. поэтические опыты в разработке того же образа у современников Пушкина; например, процесс жизни как езда в одноколке или движение по ухабам жизни у Вяземского: Пусть прыткой жизни *одноколка* По свежим бархатным лугам *Везет* вас к пристани покойной (Из Москвы); Меня, о время, не замай; Но *по ухабам жизни* трудной *Катай* — *валяй!* (Катай — валяй); или как гонка на почтовых по тракту у Боратынского: *В дорогу жизни* сваряжая Своих сынов, безумцев нас, Снов золотых судьба благая Дает известный нам запас: Нас быстро *годы почтовые* С корчмы довозят до корчмы, И снами теми *пугевые Прогоны жизни* платим мы (Дорога жизни); или ранее, как движение колесницы жизни у Жуковского: И быстро *жизни колесница* Стезею младости *текла* (Мечты). Разработкой того же образа является и пушкинская «Телега жизни», стихотворение, о котором В. В. Виноградов заметил, что оно «наиболее раннее проявление простонародно-бытовой струи в пушкинской символике» (В. В. Виноградов. Язык Пушкина, стр. 436).

годной земле, — диктует переносное восприятие словосочетания *гулять на свете* в первой строке стихотворения:

Долго ль мне *гулять на свете*
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком?

Это, на первый взгляд, свободное сочетание слов, — настолько новым, неожиданным является здесь глагол *гулять*, приспособляющийся сочетание к «колориту интеллигентской разговорной речи», который, по словам Гуковского⁷², характерен для стихотворения в целом. Однако очевидна его связь и с привычными поэтическими формулами конца XVIII — начала XIX в. типа *странствовать, скитаться на земле, на свете, в мире*⁷³, с помощью которых обычно выражалось представление о жизни как скитании человека на земле. Но у зрелого поэта условное утратило свою условность, «вечные темы смерти, дороги (мы бы сказали «дороги жизни») локализовались, конкретизировались», пишет Гуковский⁷⁴, и стихотворение живет своей конкретностью, реальностью, за которой вырастает социальный подтекст.

Наличие второго плана поэтического восприятия, связанного с длительной традицией употребления фразеологических штампов в стихотворной речи, можно отметить не только у свободного сочетания слов, но и у отдельного слова. В этом — проявление семантической глубины пушкинского слова, его многогранности. Так, в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1829):

В пылу восторгов скоротечных,
В бесплодном вихре суеты,
О, много расточил сокровищ я сердечных
За недоступные мечты,
И долго я *блуждал*, и часто, утомленный,
Раскаяньем горя, предчувствуя беды,
Я думал о тебе, предел благословенный

глагол *блуждать* означает «скитаться», но этим не исчерпывается поэтический смысл глагола⁷⁵, особенно прозрачный для восприятия тех, кто знаком с живой еще во время Пушкина поэтической тра-

⁷² Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 127.

⁷³ Соответствующие иллюстрации см.: Н. Н. Иванова. Глагольные перифрастические сочетания со значением «жить» и «умереть» в поэзии конца XVIII — начала XIX века. «Образование новой стилистики русского языка в пушкинскую эпоху». М., 1964, стр. 135.

⁷⁴ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 127.

⁷⁵ Что, впрочем, подтверждается и авторской работой Пушкина над текстом. Так, в черновом автографе было: [И] долго я *блуждал* в унылой слепоте! И много я *бродил* в постыдной слепоте (стр. 772).

дицей. Ср. традиционное представление о жизни — скитании в море земных сует, как оно отразилось у других поэтов, например у Мерзлякова: *Блуждал я, странник безотрадный, В пучине бурных волн земных суеты* (Обращение); у В. Расвского: *В отчизне милой, но безродной, Не ведая куда пристать, Я в море суеты блуждаю, Стремлюсь вперед, ищу пути* (Посл. Г. С. Батенькову); у Ф. Глинки: *Один, без вóждя и без света, Бродил я в темной жизни сей* (Молитва души) и др. под. Кроме того, поэтическая метафора *блуждать* связана со смыслом предшествующей строфы, т. е. содержит в себе момент «заблуждаемости», признания ошибочности чего-то.

2. Значительно меньший удельный вес в творчестве Пушкина занимает поэтическая фразеология, изображающая жизнь как процесс, связанный со сменой чувств, ощущений, впечатлений и т. п. С одной стороны, это фразеология, группирующаяся вокруг отражающих эпикурейское представление о жизни образов — пира, праздника⁷⁶ типа *явиться на жизненном пиру, пировать за трапезой жизни, гостить на празднике жизни*; с другой стороны — это фразеология, содержащая уподобление процесса жизни питию из чаши жизни типа *пить, выпить, допить, испить чашу жизни, из чаши жизни*, часть обширной группы поэтических фразеологизмов со значением «испытывать какое-н. чувство, состояние» (типа *пить чашу любви, блаженства* и т. п.). Нередко перифрастические выражения с названными образами в основе выступают в нерасчлененном виде, как бы слитыми воедино. Ср., например, у Жуковского: *Когда мы — гости молодые У милой жизни на пиру — Из полной чаши радость пили* (К Воейкову); у Гнедича: *Увы, минутный гость я на земном пиру, Испивши горькую отраву, Уже главу склонял ко смертному одру* (К провидению) и др. Единый текст здесь объединяет представления о жизни — пире, о человеке — госте на этом пиру, о радостях или страданиях в жизни — как напитке, питии на том же пиру. В этом же русле, соединяя эпикурейское представление о жизни — празднике и религиозное представление о временности земной жизни, о человеке — лишь госте в ней, выступает и молодой Пушкин в стихотворении «Князю А. М. Горчакову» (1816):

Мне кажется: на жизненном пиру
Один с тоской явлюсь я, гость угрюмый,
Явлюсь на час — п одинокий умру.

⁷⁶ Источник этих образов, по-видимому, — античная традиция, усвоенная русской литературой через посредство литературы французского классицизма. Среди образов, пришедших в русскую литературу из своей древней письменности и народно-поэтического источника, данные образы не отмечаются, см.: В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М., 1947.

Традиционно используется поэтом образ чаши жизни в стихотворении «Кривцову» (1817):

Пусть остылой *жизни чашу*
Тянет медленно другой;
Мы ж утратим юность нашу
Вместе с жизнью дорогой,

где он обратился к экспрессивно окрашенному варианту сочетания *пить чашу жизни*, употребив в составе этого сочетания не нейтральный глагол *пить*, а его сниженный речевой синоним — *тянуть*, собиравший сочетанию оценочный характер. Впрочем, поэт не вышел из рамок модели, общеупотребительной в поэзии его времени, так как подобное употребление было явлением обычным в поэтической практике начала XIX в.

В творчестве Пушкина — зрелого поэта названные образы как основа глагольной поэтической фразеологии непродуктивны. Свое ироническое отношение к поэтическим штампам вообще и, в частности, к трафаретам поэтической речи типа *пить чашу чего* поэт выразил в письме к Дельвигу от 2 марта 1827 г., где он пишет о брате Льве: «Он воображает, что имение его расстроено, и что *истощил* всю *чашу жизни*. Едет в Грузию, чтоб обновить увядшую душу. Уморительно».

Однако Пушкин привлекает образ праздника жизни в качестве аккорда, завершающего роман «Евгений Онегин».

Блажен, кто *праздник Жизни* рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел Ее романа.

Прощаясь с читателем, расставаясь с романом, поэт обращается к образу праздника жизни, используя его несколько своеобразно: с одной стороны, он делает образ в его языковом выражении элементом широкоупотребительного общекнижного сочетания (ср. *оставить жизнь, мир, бытие*); с другой стороны, он дает этому образу развитие⁷⁷, оживляя внутреннюю форму слова — носителя образа (*не допив до дна бокала вина*), лирически настраивая своего читателя, с которым навсегда расстается.

3. Экспрессивно окрашенным вариантом общекнижных сочета-

⁷⁷ По-видимому, обратный этому процесс свертывания образа, воплощавшегося в сочетании слов, в отдельное слово, в частности, в глагол-метафору, опирающуюся на тот же образ, можно наблюдать у Языкова: Не пьяной сладостью вина Мы услаждаем жизни бремя; Теперь не *праздничаем* мы (К Вульффу, Тютчеву и Шепелеву).

⁷⁸ Употребление этих сочетаний Пушкиным как средств общего языка, зафиксированных в данном значении словарями, не является предметом рассмотрения.

ний *вести* (*проводить — провести*) *жизнь* (*век, дни*)⁷⁸ со значением «жить» было сочетание *влачить жизнь* (*век, дни*), генетически калька с французского⁷⁹, широко распространенное в поэзии и вообще в книжном языке XVIII — начала XIX в. Свободно пользуется этим сочетанием со значением «жить тягостно, мучительно и т. п.» молодой поэт.

В стране, где Юлией венчанный
И хитрым Августом изгнанный
Овидий мрачны дни влачил

Из письма к Гнедичу, 1821;

С душой задумчивой я ныне посетил
Страну, где грустный век ты некогда влачил⁸⁰

К Овидию, 1821.

В отдельных случаях он, оставаясь в границах штампа, избегает трафаретного наполнения модели, как, например, в «Гавририаде»:

Он сочинял любовные псалмы
И громко пел: Люблю, люблю Марию,
В унынии бессмертие влачу,

где место привычного именного члена (*жизнь, век, дни*) занимает существительное *бессмертие* (как бы о жизни, но применительно к богу). К этому же времени относится и единственный случай метафорического употребления глагола *влачиться* в том же значении, что и рассматриваемое сочетание:

*Влачусь*⁸¹ угрюмый, одинокий,
Окаменел мой дух жестокой,
И в сердце жалость умерла

Братья разбойники.

Как известно, это значение не закрепилось в дальнейшем за глаголом *влачиться* в литературном языке.

Для поэта более поздних лет творчества употребление сочетания *влачить жизнь* (*век, дни*) как штампа литературного языка без специального экспрессивного, стилистического или семантического

⁷⁸ См. «Dictionnaire de l'Académie Française»: *trainer*: On dit fig. qu'Un homme *traîne une vie languissante et malheureuse*, pour dire, qu'il est accablé de chagrin ou d'infirmités (т. II, стр. 567); французский источник сочетания отмечается В. В. Виноградовым («Язык Пушкина», стр. 271).

⁸⁰ Ср. у Пушкина-лицейца: Медлительно *влекутся дни мои* (Желание, 1816).

⁸¹ Ср. у Капниста: Все должен в тине я *влачиться*, И даже тем не смею льститься, Чтоб пасть,— как дерзкий пал Икар (Зависть пиита).

го оправдания становится невозможным. В стихотворении «К Языкову» (1824):

Всегда гоним, теперь в изгнаныи
Влачу закованные дни

сочетание *влачить дни* подвергается «своеобразному процессу «этимологизации» в аспекте русской литературной и разговорно-бытовой семантики»⁸², т. е. калька с французского семантически преобразуется поэтом, ставится на национально-русскую почву.

Книжная формула *влачить век* в тексте «Медного всадника»

И так он свой несчастный век
Влачил, ни зверь ни человек,
Ни то ни се, ни житель света
Ни призрак мертвый...

служит экспрессивным подытоживанием сказанного, ее экспрессия оправдана всем рассказом о жизни «бедного Евгения»:

...Он скоро свету
Стал чужд. Весь день бродил пешком,
А спал на пристани; питался
В окошко поданным куском.
Одежда ветхая на нем
Рвалась и тлела...

Экспрессивно мотивированная содержанием эта традиционная формула органически сливается с повествованием, ведущимся очень просто, почти разговорно. Стилистически значимыми при решении задачи создания поэтического произведения определенного стиля представляются сочетание *влачить часы* и его семантический эквивалент *часы влачатся* в текстах стихотворений «Андрей Шенья» (1825):

Я плахе обречен. Последние часы
Влачу. Заутра казнь

и «Воспоминание» (1828):

В то время для меня *влачатся* в тишине
Часы томительного бденья,

где они употреблены в контексте наряду с традиционными формулами поэтического стиля и славянизмами.

СОЧЕТАНИЯ СО ЗНАЧЕНИЕМ «УМЕРЕТЬ»

1. Наиболее многочисленную группу среди традиционно-поэтической фразеологии с общим широким значением «умереть» составляют сочетания, опирающиеся на представление смерти как рас-

⁸² В. В. Виноградов. Язык Пушкина, стр. 271.

ставания с миром, переселения, перехода в иной мир. Насколько традиционен молодой Пушкин в использовании этой фразеологии, можно судить уже по перечню сочетаний, встретившихся в произведениях раннего периода творчества⁸³: *сходить* (вар. *нисходить*) *в могилу* (Воспом. в Царск. Селе, 1814; Элегия. «Я видел смерть...», 1816); *снiti в подземный дом* (К Батюшкову, 1814); *сойти на берег Ахерона, отлететь на берег вод забвенья, укрыться навек* (Мое завещание. Другам, 1815); *улететь в страну, где...* («Надеждой сладостной младенчески дыша», 1823); *сойти в места, где...; ~ в скорбную обитель* («Придет ужасный час...», 1823); *вступать в челн Харона* (Кн. А. М. Горчакову, 1814); *пойти на новоселье* (К Н. Г. Ломоносову, 1814); *берег Ада возьмет на век кого* (К моей черныльнице, 1821); *кто взят вечной тьмою, сумрак смерти покроет чью жизнь* (Элегия. «Я видел смерть...», 1816). Об экспрессивной функции этих сочетаний в поэтическом тексте, о возможной степени их концентрации дает представление стихотворение «Мое завещание. Другам» (1815), где один и тот же смысл «умереть», выраженный глаголом *умереть* в первой строке стихотворения, передается в дальнейшем тексте еще четырьмя поэтическими формулами:

Хочу я завтра умереть

 На тихой берег вод забвенья,
 Веселой тенью отлететь...

 И я сойду путем одним
 На грустный берег Ахерона...

 Когда навек укроюсь я,

 И пусть на гробе, где певец
 Исчезнет в рощах Геликона,
 Напишет беглый ваш резец.

Это стихотворение иллюстрирует принципиальное безразличие выбора того или иного поэтического штампа из несущих на себе печать определенной экспрессии, что является характерной особенностью употребления поэтической фразеологии в рассматриваемый период. Равная или почти равная выразительность стилистически и экспрессивно тождественных сочетаний (ср. *сойти на берег Ахерона; улететь в страну, где...; быть взятым вечной тьмою*) обуславливала не только свободу выбора среди этих речевых синонимов⁸⁴, но

⁸³ Перечень соответствующих употреблений у предшественников и современников поэта см.: Н. Н. Пиванова. Указ. соч., стр. 154—157.

⁸⁴ Ср., например, основной текст первой строки стихотворения «Гроб юности» (1821): «...Сокрылся он» и ее варианты: *В могиле мрачной дремлет он / Увы! в могиле он лежит / Увы! навеки скрылся он* (т. II, стр. 697).

и возможность их сосуществования в пределах одного контекста как вариантов одного смысла, одной экспрессии.

Приведенный перечень позволяет судить о разнообразных формах реализации фразеологической модели, представляющей собой сочетание глагола движения (в широком смысле) с прямым (метонимическим, символическим) или перифрастическим наименованием места. Это разнообразие реализаций создавалось благодаря стилистической окраске или экспрессии, которые могли быть использованы в качестве наполнителей модели, что имело следствием наличие множества ее воплощений. Если учесть, что ряд этих воплощений пополнялся еще перифрастическими высказываниями, не эквивалентными глаголу, типа *берег ада возьмет кого* (кто-н. умрет); *дом подземный скрывает кого* (кто-н. умер) и т. п., то можно сделать вывод о существующем в начале XIX в. многообразии форм поэтического обозначения рассматриваемого содержания. Таким образом, создавались условия, при которых возможным, оправданным было употребление некоторых глаголов в метафорическом значении; последнее становилось понятным, воспринималось читателем лишь на фоне соответствующей поэтической фразеологии. Таково употребление Пушкиным глаголов *сокрыться*, *умчаться*, *исчезнуть* в значении «умереть» (ср. *сокрыться навек*, *сокрыться в могилу*; *улететь на небеса*, *умчаться во области заочны* и др.).

. *Сокрылся*⁸⁵ он,
Любви, забав питомец нежный;
Кругом его глубокой сон
И хлад могилы безмятежной...

Гроб юноши, 1821;

Там он почил среди мучений.
И вслед за ним, как бури шум,
Другой от нас *умчался* гений,
Другой властитель наших дум.

Исчез, оплаканный свободой,
Оставя миру свой венец.

К морю, 1824;

В неволе мрачной закатился
Наполеона грозный век.
Исчез властитель осужденный,
Могучий баловень побед,
И для изгнанника вселенной
Уже потомство настает⁸⁶

Наполеон, 1821.

⁸⁵ Ср. в черновых вариантах стихотворения: *Увы! навеки скрылся он* (т. II, стр. 697); *Навек, навек сокрылся он* (т. II, стр. 706).

⁸⁶ Ср. подобное употребление тех же глаголов у учителей и современников Пушкина, например у Карамзина: ты, дав мне жизнь, *сокрылася!* Среди

Для восприятия этих глагольных метафор в соответствующем эмоционально-экспрессивном тоне большое значение имел и контекст, т. е. наличие определенного прямого обозначения того же состояния (например, в стихотворении «К морю» — глаголом *почить*) или принятого перифрастического (например, в стихотворении «Гроб юноши»: кругом его... *хлад могилы*). Наличие у Пушкина 20-х годов употреблений такого рода связано, по-видимому, с его карамзинской ориентацией, со школой Жуковского, для которой так характерно то, что «в семантических связях стиха выступали на первый план эмоциональные черты слова, точнее, его смысловые обертоны, те дополнительные смыслы (ореолы значений), которые, не будучи заключены с полной ясностью в отдельном слове, подчеркивались в нем оттого, что оно вступало в нелогическое соотношение с другими словами»⁸⁷.

Фразеологизмы данной образной группы, встречающиеся на протяжении всего творчества Пушкина, сохраняются как средства поэтические, главным образом при решении элегической темы, и зрелым поэтом. Постепенно меняется их роль и функция в поэтическом тексте, что связано с изменившимся отношением поэта к поэтическим штампам, с его стремлением освободиться от немотивированного употребления поэтизмов. Традиционный поэтический фразеологизм становится органическим элементом художественного целого. Возрастает его стилизующая и экспрессивная роль, перифраза часто направляет эмоциональное восприятие целого текста. Такова роль поэтизмов, заключенных в одну строфу в стихотворениях 1830 г.:

Бегут меняясь наши лета,
Меняя все, меняя нас,
Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета⁸⁸,
И для тебя твой друг угас

Прощание:

весенних ясных дней В жилище мрака преселилась (Посл. к женщинам); Но он навек от нас *сокрылся!* ...Едва вздохнул — и вдруг *исчез* (Стихи на смерть П. А. Пельского); у И. Дмитриева: Другой под миртами *исчез* в цветущи лета (Старик и трое молодых); у Жуковского: И вдруг младенец ваш, залог родства, *исчез!* Любовь Создателя его переселила С неверных земли в приятный край небес (В альбом жены С. Н. Глипки. На смерть крестника).

⁸⁷ Г. А. Г у к о в с к и й. Пушкин и русские романтики, стр. 56.

⁸⁸ Ср. пушкинское преобразование традиционных (*вечной*) *ночи*, (*могильной*) *тьмы* в (*могильный*) *сумрак* на фоне таких употреблений, как у Державина: Чтоб только миг в сем свете жить, Потом, *покрылся б вечной тьмою* (Бессмертие души); у Крылова: Скажи, что *из покровет вечна ночь*, Умолкнут все Платоны, Арпсты (Посл. о пользе страстей); У Кюхельбекера: Но Пушкин уж давно *подземной тьмой одет* («Работы сельские...»); у Языкова: Недвижно сердце; *вечной ночи Тебя закрыла тьмота* (На смерть А. Н. Тютчева) и др. под.

Где [тень олив легла] на воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой
«Для берегов отчизны дальной».

В стихотворении «Чем чаще празднует лицей» (1831):

Они разбросанные спят —
Кто здесь, кто там на ратном поле,
Кто дома, кто в земле чужой,
Кого недуг, кого печали
Свели во мрак земли сырой

.
Туда, в толпу теней родных
Навек от нас утекший гений

третья и последняя строфы — это сгусток поэтических формул (ср. модели *спать в могиле, сойти в могилу, пойти, полететь к вечности*), несколько стилистически преобразованных, сниженно-обытовленных (ср. *спать в гробе и спать дома; сойти в мрак вечности и свести во мрак земли сырой*) или, напротив, стилистически приподнятых (в частности, с помощью славянского глагола *утечь*) в соответствии с задачей лирического повествования.

Несколько иначе обстоит дело в стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (1829), где поэтизмы рассредоточены между строфами (*сойдем под вечны своды, тлеть, цвести, милый предел, поживать, гробовой вход*), что способствует созданию общего тона лирического раздумья поэта о смерти — теме, решение которой в поэтической практике почти не осуществлялось без применения традиционных фразеологических средств:

Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все *сойдем под вечны своды* —
И чей-нибудь уж близок час.

При использовании общепозетического сочетания зрелый поэт тщательно выбирает лексические средства, служащие наполнением общеупотребляемой модели. Так, например, в восьмой главе «Евгения Онегина»:

Старик Державин нас заметил
И, *в гроб сходя*, благословил (VIII 2)

сочетание *сходить в гроб* предпочитается Пушкинным сочетанию *ложиться в гроб* (в варианте белой рукописи было: *И в гроб ложась* благословил), по-видимому, как более нейтральное. Глагол *ложиться* не был употребителен в составе этого сочетания (ср.

лечь в гроб, лежать в гробе, которые часто привлекались поэтами) и потому мог привлечь внимание или быть воспринят слишком конкретно. Поэт останавливается на сочетании в его общепринятой форме, стилистически уместной рядом с именем Державина⁸⁹.

Внимание к лексическому наполнению штампа стихотворной речи особенно очевидно при обращении к нему как к языковой примете определенного литературного направления, школы и т. п.

Воссоздавая стиль поэтов-элегиков карамзинской школы, Пушкин в шестой главе «Евгения Онегина» обращается к той же модели, но в том же облике, который характерен скорее для школы Жуковского: «гроб» здесь уступает место «таинственной сени гробницы»:

А я — быть может, я гробницы
Сойду в таинственную сень⁹⁰.

Задача создания восточного стиля диктует поэту привлечение библейского «эдема» в «Подражаниях Корану»:

Блаженны падшие в сраженьи:
Теперь они вошли в эдем
И потонули в наслажденьи,
Не отравляемом ничем.

Благодаря этому сочетание становится одним из стилеобразующих элементов в художественном тексте, что подтверждается и сравнением с такими употреблениями, как, например, у Капниста: почто мгновенно Нельзя, веселый множа сонм, Со гласом песни восхищенной *Войти* ликуя в божий дом (Возношение души к богу) или у Державина: В блестящих ризах белизною *В невестник ангелов войдем* (Предвестие).

Стилистически мотивированным представляется и употребление сочетания, реализующего ту же модель, в «Пире во время чумы»:

...Его здесь кресла
Стоят пустые, будто ожидая
Весельчака — но он ушел уже
В холодные, подземные жилища...

2. Для обозначения умирания в поэзии рассматриваемого периода широко употребляются глаголы *взнуть* — *увянуть* — *увядать*. Содержанием этих глаголов-метафор является уподобление смерти человека увяданию растения, цветка. В поэтической прак-

⁸⁹ Ср. у Княжнина в переводе «Генриады» Вольтера: «Я в гроб сходя, тебя средь бурей оставляю» или позднее у Жуковского в оде «Императору Александру»: «Свободен, мнит, сойду в свободный гроб отцов!»

⁹⁰ Ср. нейтрально-поэтическое употребление сочетания во вступлении к элегии «Андрей Шенье» (1825): Зовёт меня другая тень, --- С кровавой плахи в дни страданий *Сошедшая в могильну сень*.

тике конца XVIII и особенно начала XIX в. оказались теснейшим образом переплетены при употреблении этих метафор две различные образные и генетические стихии. С одной стороны, генетически восходящая к французскому источнику⁹¹ традиция уподобления молодости, как лучшей поры жизни человека, цвету, цветению и расставания с молодостью — увяданию цвета молодости, цвета жизни. Ср. такие употребления, как, например, у Батюшкова: С утром вянет жизни цвет (Привидение); Цвет юности моей увял (Элегия); у Жуковского: Тебе, увядший на заре престелной, тебе посвящает она первый звук своей лиры (Вадим Новгородский); у Вяземского: Иль суждено законом провиденья Прекрасному всех раньше увядать? (На смерть А. А. Иванова); у Кюхельбекера: Цвет моей жизни, не вянь (Элегия); у Боратынского: Простите! вяну в утро дней (Прощание) и т. п., где представлены как перифрастические выражения типа цвет (чьей) юности (жизни) увял (вянет) в значении «чья молодость прошла, проходит», так и глаголы-метафоры вянуть, увядать, увянуть с той же семантикой, употребляющиеся обычно в соединении с поэтическими формулами, также генетически французскими, типа на заре жизни, в утро (чьих) дней и т. п. со значением «в молодости»⁹².

С другой стороны, в своей русской книжной традиции увяданию уподоблялось одряхление, постарение, а также гибель, смерть⁹³. Последнее никак не связывалось только с молодостью. Ср. такие употребления, как у Сумарокова: Доколе дряхлостью или смертью не увяну, Против пороков я писать не перестану (Пиит и его друг); у Хераскова: И как я, мучимый неверностью, увяну, Заплачьешь надо мной, но я уж не восстану (Венецианская монахиня); у Кюхельбекера: Как же так увяли под мечами Мужисилы на твоих холмах? (Плач Давида над Саулом и Ионафаном).

В творчестве юного Пушкина эти две разновидности образа могли быть слиты воедино, поскольку поэту несомненно были известны и свои и французские источники, а также русская поэзия,

⁹¹ См. «Dictionnaire de l'Académie Française»: *Fleur*, se dit figurément, en parlant de certaines choses, pour signifier Le temps où elles font dans leur plus grande beauté, comme un arbre chargé de fleurs. *Être dans la fleur, à la fleur de ses jours. Trente ans, c'est la fleur de l'âge pour un homme. Être dans la fleur de la jeunesse. Elle étoit alors dans la plus grande fleur de sa beauté. La fleur de la beauté n'a qu'un temps. Cela a tout la fleur, tout la grâce de la nouveauté* (т. I, стр. 526).

⁹² Подробно см. об этом: А. Д. Григорьева. Указ. соч., стр. 170.

⁹³ См. в «Материалах» Срезневского: *звѣдати, звѣда* — завядать — увядать, пропадать; погибать: Молодая моя память желѣзомъ погыбаеть и тонкое мое тѣло увядаеть (Лавр. л., т. III, стр. 1128); *звѣнъ ти, звѣнъ* — завянуть, поблекнуть; изнуриться, зачахнуть; — исчезнуть, пропасть: — Створюмъ ж, да звѣнеть похоть емоу (Жит. Андр. Юр.) (т. III, стр. 1129), В Словаре АР: *звѣнуть* 2) * Говоря о человеке: слабеть, становиться бесильным, лишаться сил, бодрости, здоровья (ч. I, стр. 1068); *увѣдатель* 2) * Говоря о человеке: ослабевать, лишаться прежней своей доброты (ч. VI, стр. 871).

В которой обе они нашли отражение. Однако французская стихия у него явно преобладала, о чем говорят следующие употребления:

Увял надежды ранний цвет;
*Цвет жизни сохнет от мучений*⁹⁴

Элегия, «Счастливы, кто в страсти сам себе», 1816;

В неволе скучной *увядает*
Едва развитый *жизни цвет*
Наслажденье, 1816;

Ты пал, и хладною косою
Едва скошенный не *увял*
К Батюшкову, 1814;

Она приметно *увядает*
Во цвете юности *живой...*
Увянет!

«Увы! зачем она блистает», 1820.

Уже в начале 20-х годов Пушкин прекращает обращение к традиционным поэтизмам типа *цвет (розы) (чьей) юности (молодости, жизни) вянет (увял, увядает, сохнет, поbleк и т. п.)*, продолжая, однако, привлекать в поэтические тексты глаголы, связанные с ними общностью образной основы. Ср., например, в стихотворении «Гроб юноши» (1821): «Но старцы живы, А он *увял* во цвете лет»; в стихотворении «Иностранке» (1822):

Мой друг, доколе не *увяну*,
В разлуке чувство погубя,
Боготворить не перестану
Тебя, мой друг, одну тебя

уже нет упоминания о цвете молодости, о возрасте, а варианты стиха (Пока я сердцем не *увяну* / Пока навек я не *увяну* / Пока я на всегда *увяну*) (т. II, стр. 785) скорее идут в русле русской традиции употребления данной метафоры.

В творчестве поэта после 1825 г. наблюдается как бы дальнейшее размежевание двух этих линий метафорического употребления глаголов *вянуть — увядать — увянуть*. Одна из них, связанная со значением глагола, отмеченным словарями, была привычной, не требующей образного оправдания или какого-либо рода поддержки в тексте, например:

Судьба глядит, мы *вянем*; дни бегут;
Невидимо склоняясь и хладея,
Мы близимся к началу своему...

19 октября, 1825;

⁹⁴ В варианте этого стихотворения (стр. 392): Печально младость пролетит И с ней *увянут жизни розы*. Ср. несколько позднее, в 1820 г., у Боратынского в элегии «Весна»: Хладеет в сердце жизнь, и юности моей *Пobleкли утренние розы!*

Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала...
Увяла⁹⁵ наконец, и верно надо мной
Младая тень уже летала

«Под небом голубым...», 1826.

Однако стилистическая окраска этих метафор как поэтических представляется такой же, как у соответствующих глаголов в составе поэтических штампов типа *цвет чьей-н. жизни увял, кто-н. увял во цвете лет*⁹⁶, иными словами, глагольная метафора, сохранившаяся в арсенале поэтических средств зрелого поэта, своим стилистическим качеством, своей экспрессией обязана названной поэтической фразеологией.

Другая линия, связанная с применением традиционного элегического образа, передающего внутреннее «увядание» лирического героя, проявилась в том, что образ этот и, следовательно, фразеология и метафора на его основе были осознаны поэтом как навязчивый штамп элегической поэзии. Тем самым они получали у него право на существование как языковая примета определенного литературного направления, литературной школы⁹⁷, в частности школы элегиков-карамзинистов. В качестве таковой они и используются Пушкиным в шестой главе романа «Евгений Онегин»:

Дохнула буря, цвет прекрасный
Увял на утренней заре,
Потух огонь на алтаре!.. (VI 31);
Во цвете радостных надежд,
Их не свершив еще для света,
Чуть из младенческих одежд,
Увял! (VI 36).

Не стилизуя, не создавая «образ языка», стилистически приуроченного к определенному литературному направлению или определенному времени, зрелый поэт к этому навязчивому образу-штампу, к выражению-трафарету уже не прибегает.

Создавая новый образ, он включает в него старый поэтизм на правах элемента развернутой образной картины, вызывая в созна-

⁹⁵ Здесь все же имеется намек на элегическую традицию, который содержится в эпитете «младая» (говорится как бы об увядании молодости), но штамп отсутствует.

⁹⁶ См. в элегии Мильвуа «Le poète mourant»: La fleur de ma vie est fanée (пример взят из кн.: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 170).

⁹⁷ М. Бахтин, анализируя стиль романа «Евгений Онегин», отмечает, что «весь роман распадается на образы языков»; далее автор пишет: «Языки эти являются в основном направленческими, жанровыми и бытовыми разновидностями литературного языка эпохи», они «становятся здесь предметом изображения, они показаны здесь как образы языков, образы характерно-типические, ограниченные и иногда почти смешные» (М. Бахтин. Указ. соч., стр. 88).

нии читателя в качестве фона еще живое в это время традиционно-поэтическое употребление. Так, в стихотворении «Цветок» (1828):

Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:
.
И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они *увяли*,
Как сей неведомый цветок?⁹⁸

оживает метафора (*увяли*), поэтическая выразительность которой становится максимальной, будучи подготовлена предшествующим текстом стихотворения и традицией специфически элегического употребления.

В развернутое сопоставление ежегодного обновления природы и безвозвратного увядания жизни человека вплетается традиционный образ «увядания лет» в седьмой главе «Евгения Онегина»:

Или, не радуясь возврату
Погибших осенью листов,
Мы помним горькую утрату,
Внимая новый шум лесов;
Или с природой оживленной
Сближаем думою смущенной
Мы увяданье паших лет,
Которым возрожденья нет? (VII 3).

3. Изображение состояния смерти, умирания с помощью образа угасающего огня или гаснущего светильника опиралось, в частности, на традицию живописного изображения смерти, кончины через эмблему погашенного факела, светильника⁹⁹. С этой традицией связано наличие в языке поэзии конца XVIII — начала

⁹⁸ К оживлению внутренней формы глагольной метафоры с помощью сравнения прибегали и другие поэты, например, Карамзин: Час настанет, друг *увянет*, Яко роза в жаркой день (Из письма к Дмитрию); Полежаев: Я знал ее — она, играя, Цветок недавно мне дала, И вдруг, бледнея, *увядая* Как цвет дареный, отцвела (Погребение); Лермонтов: Он гаснет, гаснет, *увядает*, Как цвет прекрасный на заре (Кавказский пленник), одна метафора у них не стала элементом широкого развернутого образа.

⁹⁹ См., например: «Иконологическое описание эмвлематических изображений». — В кн.: «Избранные эмвлемы и символы». СПб., 1811, стр. LV: *Ф а к а л ь г о р я щ и й*... значит...; *угасший*, потерянную или угасшую любовь, или смерть; стр. LIV: *С в е т и л ь н и к*... угасший, значит буйство, невежество, нераденье, кончину. См. также: А. Д. Г р и г о р ь е в а. Указ. соч., стр. 161—162.

XIX в. ряда выражений перифрастического типа, которые могут быть представлены в виде модели: *светильник (пламенник, лампада, факел, солнце) чьей жизни (дней) гаснет (угасает, догорает, бледнеет)* или *погас (потухнул, угас)* с общим значением «кто-н. умирает или умер». Ср., например, у Державина: И ты, наш Нестор долголетний! Нить прервал нежных чувств своих; Сто лет прошли — я не приметны; *Погасло солнце дней твоих* (На кончину благоворителя); у Боратынского: *Светильник дней моих бледнеет*, Ее дыханье не согреет Мою хладающую кровь (Прощание): у Одоевского: И где б ни *потухнул наш пламенник жизни*, Пусть доблестный дух до могилы кипит (Тризна).

Перифрастические выражения, представляющие собой разного рода реализации этой семантической модели, были одним из широко распространенных способов выражения процесса умирания или самого факта смерти. Более скромное место в языке поэзии того же периода занимали перифрастические выражения, в которых смерть изображалась как угасание пламени жизни, типа *пламень (огонь) жизни потух, погас, гаснет* и т. п.

Как один, так и другой из названных перифрастических рядов представлены в творчестве Пушкина единичными примерами, относящимися к раннему периоду:

*И погасающий светильник юных дней
Ничтожества спокойный мрак осветит.*

Элегия, «Я видел смерть...», 1816;

*Он ждет, чтоб с сумрачной зарей
Погас печальный жизни пламень*¹⁰⁰

Кавказский пленник, I.

Вторичным по отношению к ряду образно-фразеологических выражений типа *светильник (чьей) жизни угас* представляется фразеологический ряд (*чья*) *жизнь (чей век) угасла (угас)*, представленный у Пушкина единственным случаем употребления в стихотворении «Кинжал» (1821):

О Занд, *твой век угас* на плахе.

Впрочем, в поэзии конца XVIII — начала XIX в. употребления такого типа обычны, ср., например, у Державина: Оттоль я собрал черны тени, Где в подвиге *погас твой век* (На смерть Бибикова); у Капниста: Давно горю любовью я: Когда один гореть я стану, *Погаснет скоро жизнь моя* (Камелек); у Жуковского: В какой стране *потухла жизнь* его, славная и несчастная (Вадим Новгородский).

¹⁰⁰ Ср. у Шаликова: он воспламенил снова *потухший огонь жизни* (Амалия II.*— «Аглая», 1808, ч. IV, кн. 2).

В дальнейшем Пушкин не прибегает к этим поэтическим штампам, однако на протяжении всего своего творчества он широко использует для обозначения процесса или состояния смерти глаголы, метафорическое значение которых близко семантике названных перифрастических выражений. Таковы глаголы *угаснуть* (*угасать*)¹⁰¹, *погаснуть* и их реже употребляющиеся функциональные синонимические заменители — *потухнуть*, *померкнуть*, метафорическое употребление которых опирается на тот же образ.

Единство исходного образного представления, легшего в основу перечисленных выше перифрастических выражений и метафорических глаголов, подтверждается наличием в поэзии того же времени таких употреблений, в которых образ, являющийся содержанием глагольной метафоры, подкрепляется, раскрывается путем разного рода сравнений, как, например, во второй части «Кавказского пленника»:

И *гасну* я, как пламень дымный,
Забывтый средь пустых долин¹⁰².

Об этом же иногда, как, например, в «Элегии» (1816), позволяет судить сопоставление окончательного текста (*Уж гаснет пламень мой, Схожу я в хладную могилу*) с текстом более ранней редакции (*Я быстро нисхожу в отрадную могилу | Я гасну, я схожу в отрадную могилу*) (вар., стр. 395).

Обращает на себя внимание тот факт, что в период до 1825 г. синонимический ряд метафорических глаголов с названной образной основой более широк. Так, только в ранних стихах употребляется в значении «умереть», кроме перечисленных, глагол *померкнуть*, не встретившийся нам у других авторов:

Я видел гроб; открылась дверь его;
Душа, *померкнув*, охладела...

Элегия, «Я видел смерть...», 1816;

В нем радости мои; когда *померкну* я,
Пускай оно груди бесчувственной коснется

К письму, 1817.

¹⁰¹ Словарь АР при глаголе *гаснуть* отмечает метафорическое значение: Говоря о жизни человеческой: к концу приходить, приближаться, кончаться (ч. I, стр. 1084). В Словаре 1847 г. при том же глаголе выделено значение: 3) * Ослабевать, уменьшаться, кончаться. *Страсти гаснут. Жизнь гаснет* (т. I, стр. 256).

¹⁰² В черновиках этот образ поддерживался и второй строкой: *Угасну* [я как] пламень дымный Зажженный средь нагих долин (стр. 333); ср. употребления подобного рода у Капниста: Полвека он, как фар сияя, Стоял, всю полночь озаряя, Но пад,— *погас* в единый миг (Память); у Ф. Глинки: Как бились вы на смерть над Эльбой на плотине, Где Фигнер-партизан, как молвия, *угас*... (Смерть Фигнера); у Полежаева: твой верный жрец угас! *Угас*, как факел буйных дев, Исчез, как громкий их напев (А. П. Лозовскому); у Лермонтова: *Угас*, как светоч, дивный гений (Смерть поэта).

а в стихотворении «Зачем ты послан был...» (1824) — глагол *потухнуть* также, по-видимому, редкий в данном значении¹⁰³.

Чего, добра иль зла, ты верный был свершитель?
Зачем *потух*, зачем блистал,
Земли чудесный посетитель?

В последнем случае контекстная поддержка заключенного в метафоре образа (зачем *блистал*) делает уподобление Наполеона светилу или блистающей звезде более ощутимым¹⁰⁴.

Что касается употребления глаголов *угаснуть*, *угасать*, *погаснуть*, то они, как собственно поэтические средства, прочно вошедшие в литературный язык, употребляются поэтом до конца его творческого пути. См., например, в стихотворениях «На выздоровление Лукулла» (1835): Ты *угасал*, богач младой; «Прощание» (1830): Уж ты для своего поэта Могильным сумраком одета, И для тебя твой друг *угас*; «Была пора: наш праздник молодой» (1836): И на скале изгнанником забвенным, Бесему чужой, *угас* Наполеон; даже в прозе, например, в тексте «Дубровского» (гл. XIII): Он воображал отца, — — — *угасающего* без помощи в мучениях телесных и душевных.

Таково же употребление глагола *погаснуть* в тексте «Сказки о мертвой царевне»:

Спи во гробе;
Вдруг *погасла*, жертвой злобе,
На земле твоя краса;
Дух твой примут небеса,

несущем на себе отчетливую печать книжно-поэтического стиля и представляющем собой, по словам В. В. Виноградова, один из примеров «отражения литературной лирической фразеологии в стиле пушкинских сказок»¹⁰⁵.

4. Уподобление смерти сну лежит в основе поэтического изображения двух близких явлений: смерти как умирания и смерти как состояния умершего, покоящегося в могиле. Оба эти явления могли быть выражены как с помощью глаголов в прямом (*почить*, *почить*)¹⁰⁶ или переносном употреблении (*спать*, *уснуть*,

¹⁰³ В творчестве Пушкина употребление этих глаголов-метафор в значении «умереть» количественно распределяется следующим образом: всего *угасать* — 5 раз; *угаснуть* — 6 раз (из них 1 раз в вар.); *погаснуть* — 2 раза (из них 1 раз в вар.); *гаснуть* — 2 раза (из них 1 раз в вар.); *потухнуть* — 1 раз; *померкнуть* — 2 раза; шесть из 18 употреблений падает на период до 1824 г. (*гаснуть* — 2 раза; *померкнуть* — 2 раза; *погаснуть* — 1 раз; *угаснуть* — 1 раз).

¹⁰⁴ Намерение сделать образ более ярким становится очевидным при сопоставлении данного текста с черновиками. Первоначально было: Зачем *угас*, куда пропал (т. II, стр. 825).

¹⁰⁵ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 230.

¹⁰⁶ Словарь АР при слове *почить* отмечает: 3) В обр. нед.: скончаться, умереть. *И еще почить, имя оставить паче тысящъ*. Сирах. 39. 14 (ч. V,

заснуть), так и с помощью глагольных сочетаний перифрастического характера, в состав которых входили перечисленные глаголы типа *спать* (*почить*), *уснуть* (*заснуть*) *вечным* (*мертвым, непробудным, гладным, последним*) *сном, сном могилы*; *уснуть* (*заснуть*) *навек* (*навсегда*) в значении «умереть» и *спать в земле, в могиле* и т. д. в значении «быть погребенным, покоиться». К названным перифрастическим средствам примыкают сочетания типа *закрывать* (*сомкнуть, смежить*) *глаза* (*очи, взоры, вежды*)¹⁰⁷; *закрывать* (и т. п.) *глаза* (и т. п.) *навек* (*навсегда*), метонимически обозначающие смерть по одному из ее частных признаков (ср. *сомкнуть уста, протянуть ноги* и др.); в структурном отношении последние случаи представляют собой или вариант сочетания (типа *уснуть навеки*), в котором глагольный член выражен перифрастически (ср. *уснуть навеки* и *закрывать глаза навеки*), или инаковыражение глагола-метафоры *уснуть* (*заснуть*). Как глаголы-метафоры, так и названные перифрастические обозначения смерти были распространены не только в поэзии конца XVIII — начала XIX в., но и вообще в языке литературы. Их штамповый характер обуславливал возможность метафорического применения этих фразеологических метафор (речь идет о двойной метафоризации). С таким явлением встречаемся, например, у Мерзлякова в стихотворении «Песнь Моисеева на прехождение Черного моря»: *Уснуло мертвым сном* стремление валов! Перечисленными штампами поэтической речи пользуется и Пушкин в начальном периоде своего творчества:

Почти геройства чад, *могилы сном уснувших!*¹⁰⁸

Осгар, 1814;

И вскоре князь и Черномор

Узрели смерти содроганье...

Она *почила вечным сном*¹⁰⁹

Руслан и Людмила, V;

Спит увенчанный счастливцев,

Скоро *взор сомкнем* и мы¹¹⁰

К молодой вдове, вар., т. I, стр. 406.

стр. 111); см. также «Словарь языка Пушкина»: *почить*: 3. *Умереть* [сов. в.] (т. III, стр. 621).

¹⁰⁷ Словарь АР при слове *глазъ* отмечает:— *Закрывать глаза*. Умереть (ч. I, стр. 114);— *Сомкнуть глаза*. 2) Умереть (ч. 1, стр. 1116).

¹⁰⁸ Ср. у Жуковского: И рано встретил он конец, *Заснул желанным сном могилы* (Певец).

¹⁰⁹ Ср. у Петрова: И сам, увы! *заснул сном вечным* наконец (На кончину кн. Г. А. Потемкина); у Ф. Глинки: Он давно за Рейном шумным *Беспробудным сном почил!* (Сетования русской девы).

¹¹⁰ Ср. у Вяземского: Спасенья муж свой зоркий *взгляд смежил*, И тесный гроб — великого вместил (К Гиртею славян); у Озерова: *навсегда закрыла очи* Царица сильна полуночи (Ода на кончину гос. имп. Екатерины Великой).

Прибегает он и к их метафорическому употреблению:

Вокруг меня все мертвым сном почило,
Легла в туман пучина бурных волн

Наполеон на Эльбе, 1815;

Когда на век уснет
Перо, моя отрада¹¹¹

К моей чернильнице, 1821;

Для призраков закрыл я вежды,
Но отдаленные надежды
Тревожат сердце иногда

Евгений Онегин, II, 39.

Не менее охотно используются молодым поэтом метафорические глаголы с той же образной основой (уподобление смерти — сну)¹¹².

Когда ж пойду на новоселье
(Заснуть ведь общий всем удел),
Скажи: «дай бог ему веселье!
Он в жизни хоть любить умел».

К Н. Г. Ломоносову, 1814;

Рука задрогла, он вздохнул
И на груди моей уснул.
Над холодным телом я остался

Братья разбойники.

Стилистическое качество названных перифрастических выражений определяется характером лексического наполнения перифрастической модели; так, в «Бахчисарайском фонтане» (В домово́й церкви, где кругом *Почитают* мощи *хладным сном*) и в «Песне о вещем Олеге» (на холме крутом *Давно уж почил непробудным он сном*) стилистическая приподнятость сообщается сочетанию церковнославянским глаголом *почить*.

Характерно для раннего этапа творчества поэта и наличие таких употреблений, в которых опорное слово-образ сочетаний *сон веков*, *вечный* наделяется известной долей персонификации — черта, от которой зрелый поэт отказывается.

И крепкий *сон веков* на сильного *слетел*

Осгар, 1814.

¹¹¹ Ср. у Капниста: И, может статься, в тучах бурных *Почивши сном в последний раз*, Забудешь путь небес лазурных И утра не услышишь глас (Гимн к солнцу).

¹¹² Приведем перечень употребления этих глаголов в период до 1825 г.: *уснуть* (Кв. А. М. Горчакову, Братья разбойники, К молодой вдове); *заснуть* (К Н. Г. Ломоносову); *спать* в значении «покоиться» (Гроб Анакреона; Песнь о вещем Олеге; Кавказский пленник, вар. стр. 347).

Своеобразие рассматриваемой группы поэтической фразеологии состоит в известном постоянстве применения перифрастических сочетаний на всем протяжении творчества Пушкина. Не встречаются у зрелого поэта лишь сочетания типа *закрыть (смежить и т. п.) глаза (очи и т. п.)* в значении «умереть», которые широко привлекались его предшественниками и современниками¹¹³. Употребление их, возможно, поддерживалось наличием соответствующих сочетаний во французском языке¹¹⁴.

Говоря о сохранении поэтической фразеологии и глагольной метафоры с данной образной основой у зрелого Пушкина, следует отметить преобладание стилистически нейтральных глаголов¹¹⁵.

Они разбросанные спят —
 Кто здесь, кто там на ратном поле,
 Кто дома, кто в земле чужой¹¹⁶

«Чем чаще празднует лицей», 1831;

Под миртами Италии прекрасной
 Он тихо спит

19 октября, 1825;

Где [тень олив легла] на воды,
 Заснула ты последним сном¹¹⁷

«Для берегов отчизны дальней», 1830.

Традиционные поэтические формулы, будучи вписанными в

¹¹³ Укажем на отмеченное в наших материалах употребление этих сочетаний другими авторами. Ср.: *закрыть глаза* (Карамз., К ней; Г. Каменев, Вечер 14 июня 1801 г.); *~ очи* (Озеров, Ода на кончину гос. имп. Екатерины Великой); *~ взор* (Сумарок., Гамлет); *сомкнуть глаза* (Капн., На смерть Пленеры; Карамз., Гектор и Андромаха; Борат., Дядьке-итальянцу); *~ очи* (Петров, Смерть моего сына); *~ взор* (Вяземск., Посл. к Жуковскому); *смежить очи* (Борат., На смерть Гете); *~ взор* (Жуковск., Певец во стане русских воинов); *~ взгляд* (Вяземск., К Тиртею славян); *затворить очи* (Языков, А. Н. Вульф); в этом перечне не приводятся семантически родственные приведенным сочетаниям выражения типа (чьи) *глаза закрылись*, (чьи) *вежды сомкнулись* и т. п., также имевшие широкое хождение в языке поэзии.

¹¹⁴ См. в «Dictionnaire de l'Académie Française» при слове *Clos, ose*: On dit qu'un homme a les yeux clos, pour dire, qu'il est mort (т. I, стр. 222); «Grand Dictionnaire Français-Russe et Russe-Français» при слове *fermer*: fermer les yeux — закрыть глаза, умереть (стр. 337); в «Nouveau petit Larousse illustré» (Paris, 1925): clore les yeux, la poupière, dormir, mourir (стр. 203); fermer les yeux, s'endormir, mourir (Там же, стр. 406).

¹¹⁵ С 1824 г. глагол *почить* употребляется три раза; *опочить* — два раза; *спать, заснуть* — десять раз.

¹¹⁶ Ср. у Батюшкова: Ужели скоро в тихом поле *Под серым камнем стану спать* (Совет друзьям); у Милонова: Державин *спит* давно в могиле (Посл. в Вену к друзьям).

¹¹⁷ Ср. у Лермонтова: Он спит последним сном давно, Он *спит последним сном*, Над ним бугор насыпан был, Зеленый дерн кругом (Могила бойца): Жива ль она иль *спит последним сном* (Измаил-Бей).

различный по стилистическим заданиям текст, не нарушали об- щий стилистический тон произведения. Ср. приведенные выше случаи из элегических текстов с употреблением сочетания того же типа в стихотворении «Родриг» (1830—1836)¹¹⁸, стилизованном под испанский «романсеро»:

Грешник ждав(ный)
[Наконец] к тебе [придет]
Исповедовать себя,
И получит разрешение,
И заснешь ты вечным сном¹¹⁹,

Как и глагол *спать* в метафорическом употреблении, эти тради- ционно-поэтические формулы сохраняются в литературном языке до настоящего времени¹²⁰.

Определенная стилистическая установка поэта вызывает к жи- зни как традиционную фразеологию с соответствующим этой уста- новке лексическим наполнением, так и стилистически окрашен- ные глаголы. По-видимому, наличие сочетания *почить непробуд- ным сном* в «Послании Дельвигу» (1827) с высоким славянским глаголом *почить* в его составе

Везде щиты, гербы, короны;
В тщеславном тлении кругом
Почиют непробудным сном
Высокородные бароны...

связано с общим шутливо-ироническим стилем «Послания», где добродушная ирония достигается автором последовательным сопоставлением двух планов повествования: сниженно-бытового (низ- кие реалии: *фонарь разбитый, замок заржавый, визжит дверь* и т. п.) и высокого, традиционно связываемого с темой смерти, по- гробения и т. п.

Стилистически мотивировано и употребление сочетания *почить в могиле* в стихотворении «Художнику» (1836). В тексте, проник- нутым духом античности и связанном с памятью о Дельвиге¹²¹,

¹¹⁸ См. примечание Б. В. Томашевского к стихотворению в кн.: А. С. Пуш- ки н. Стихотворения, т. III, стр. 869.

¹¹⁹ Ср. у Хомякова: Кто скажет мне, что засыпая, Не *засыпаю вечным сном?* (На сон грядущий) или у Вяземского: Не узнает знакомого жилища, Где он мечтал *сном вечности заснуть* (Посл. к Жуковскому).

¹²⁰ В «Словаре современного русского литературного языка» эти сочетания приводятся без пометы *устар.* (т. 14, стр. 258).

¹²¹ Б. В. Томашевский отмечает, что «Опыты Пушкина в воспроизведении античных размеров... совпадают по времени с появлением перевода «Или- ады», сделанного Гнедичем. Однако форма элегического дистиха и некото- рые метрические особенности показывают, что Пушкин основывался на опытах своего товарища Дельвига, еще в Лицее занимавшегося подража- нием античным размерам» (Б. В. То м а ш е в с к и й. Пушкин, т. II, стр. 536).

только стилистически высоко можно было сказать о смерти последнего:

В темной могиле почил художников друг и советник¹²².

В текстах с установкой на пародийно-комический эффект или иронию поэт дважды обращается к высокому славянскому глаголу *опочить* в значениях «умереть»¹²³, не используемому им ранее¹²⁴. Так, в «Эпиграмме» (1829):

Там, где древний Кочерговский
Над Ролленем *опочил*,
Дней новейших Тредьяковский
Колдовал и ворожил

он с этой целью сталкивает друг с другом противоположные по стилистической окраске глаголы: высокий *опочить* и бытовые, разговорные *колдовать*, *ворожить*. В «Истории села Горюхина» глагол *опочить* — одно из средств выражения авторской иронии¹²⁵: Кажется и мне, что, написав Историю Горюхина, я уже не нужен миру, что долг мой исполнен и что пора мне *опочить!* (стр. 133).

Семантическое преобразование традиционной фразеологии в творчестве Пушкина, выразившееся в оживлении прямого значения глагольного члена сочетания, можно иллюстрировать употреблением сочетания *заснуть надолго* в речи Сальери («Моцарт и Сальери», II):

Моцарт. ...Но я нынче нездоров,
Мне что-то тяжело; пойду, засну.
Прощай же!
Сальери. ...Ты *заснешь*
Надолго, Моцарт!

¹²² Думается, что такая глубокая стилистическая мотивировка отсутствует в строках стихотворения Боратынского «Есть милая страна...»: Она, которой нет, мелькнула предо мною. *Почий, почий* легко *под дерном гробовым*, — навеянных мыслями о смерти свояченицы поэта.

¹²³ Ср. у Боратынского: Злодей твой (Наполеон. — *Н. И.*) на скале пустынной *опочил* (Дядьке-италиянцу); у Тютчева: И сею кровью благородной Ты жажду чести утолил — И, осененный, *опочил*, Хоругвью горести народной (29 января 1837 г.).

¹²⁴ Если не считать отвергнутого варианта стихотворения «К морю» (1824): Там *опочил* Наполеон (стр. 851). В окончательном тексте: Там угасал Наполеон.

¹²⁵ См. также скептическую оценку творчества Жуковского, данную Пушкиным в письме к П. А. Вяземскому около 21 апреля 1820 г.: Читал ли ты последние произведения Жуковского, в *бозе почивающего?* — где авторская ирония выражается с помощью церковно-книжной формулы «*почить в бозе*». По этому поводу Б. В. Томашевский замечает: «В этих каламбурах содержится скептическая оценка Жуковского: он уже умер, или, что еще хуже, „в бозе почил“» (Б. В. Томашевский и др. Вопросы языка в творчестве Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, I. М. — Л., 1956, стр. 137).

Отметим здесь не только несколько непривычное лексическое наполнение модели (ср. обычно *заснуть навек, навсегда*¹²⁶, и *заснуть надолго* в приведенном тексте), но и своеобразное построение диалога, в результате чего семантика сочетания оказывается углубленной, а сочетание в целом уже нельзя считать простым воспроизведением штампа поэтической речи.

В связи с изучением поэтической фразеологии в творчестве Пушкина уже приходилось отмечать тот факт, что количество привлекаемых им средств общелитературного языка в период зрелого творчества значительно увеличивается. В их числе следует назвать и сочетание *спать в гробе* со значением «быть умершим», а также семантически родственное ему сочетание *лечь в гроб* со значением «умереть», к которым до 1825 г. Пушкин не прибегал. Поэтом используется стилистическое качество этих сочетаний, определяющееся церковно-книжным значением существительного *гроб*¹²⁷:

Увы, наш круг час от часу редеет;
Кто в *гробе спит*, кто дальний сиротеет
19 октября, 1825;

Ш у й с к и й. Нет, государь, сомненья нет: Дмитрий

Во гробе спит

Борис Годунов. Царские палаты;

Повремени: дай *лечь* мне в *гроб*¹²⁸,
Тогда ступай себе с Мазепой
Мое наследие считать
Окровавленными перстами

Полтава, II.

Другими стилистическими красками играет сочетание *спать в гробе* в тексте «Сказке о мертвой царевне»:

Вот они во гроб хрустальный
Труп царевны молодой

¹²⁶ Ср., например, у Дмитриева: Уж не стонет, не вздыхает; Голубок... *навек уснул* (Песня) или у Жуковского: Там праотцы села, в безмолвии унылом, *Почивши навсегда* глубоким сном лежат (Сельск. кладбище).

¹²⁷ См. в Словаре АР: *г р о б ь* 1) В Священном писании значит: могилу, место для погребения мертвого тела определенное (ч. I, стр. 1258).

¹²⁸ Употребление сочетания *лечь в гроб* авторами конца XVIII — начала XIX в., например, Бобровым: Нет; — порази его навеки! Пусть *лягу в гроб небытия!* (Древняя ночь вселенной или странствующий слепец); М. Поспеловой: Сей терзаясь проклиная, *Хочет в гроб скорее лечь* (Ода Время); Карамзиным: И так без трепета и страха Нам можно ожидать конца И *лечь во гроб*, жилище праха (Посл. к Дмитриеву) поддерживалось, по-видимому, французским словоупотреблением. Так, «Французско-русский фразеологический словарь» при слове *tombeau* отмечает: 860. *se coucher au tombeau* (буквально «ложиться в могилу». — Н. И.) (тж. *descendre* или *entrer au tombeau*; *descendre dans la tombe*) поэт. сойти в могилу, умереть (стр. 1042).

Положили

 Старший молвил: «*Спи во гробе;*

 И в хрустальном гробе том
Спит царевна вечным сном,

поскольку здесь оно служит средством передачи конкретного содержания, раскрытия конкретной ситуации¹²². Именно поэтому здесь можно говорить о реализации уже другого значения существительного *гроб*¹³⁰, которое не сообщало тексту высокой стилистической окраски. Наличие сочетания слов, по форме совпадающего с традиционным сочетанием типа *спать в могиле, гробе, земле*, но лишенного прежней стилистической окраски и примененного к конкретной ситуации, позволяет говорить о его обытовлении, снижении, о его семантико-стилистическом преобразовании.

5. Говоря об употреблении Пушкиным глагольной поэтической фразеологии с общим значением «умереть, быть умершим», мы старались привлекать одновременно соответствующие фразеологические и лексические средства общелитературного языка, которые широко использовались в стихотворной речи. Часть последних, однако, оказалась в стороне: это, с одной стороны, сочетания, семантической основой которых является представление о смерти как о конце, утрате жизни (*кончить жизнь, век; утратить жизнь, лишиться жизни*), приятии нового состояния (*принять, найти смерть, (свой) конец*); с другой стороны — представление смерти как сознательного ухода из жизни, расставания с миром (*оставить жизнь, свет, мир; бросить, покинуть свет, мир*).

Широкая распространенность этих сочетаний в языке поэзии может быть иллюстрирована примерами из произведений различных поэтов конца XVIII — начала XIX в.¹³¹ Обращение к ним характерно и для Пушкина (11 употреблений до 1825 г. и 14, из них 2 в прозе, после 1825 г.):

Геройской воужась отвагой,
 И жизнь я кончу над бумагой
 И буду в аде век писать

Тень Фон-Визина, 1815;

¹²⁹ В. В. Виноградов отмечает, что «Пушкин ищет широкой синтетической системы национально-поэтического стиля, в которой и образы книжно-лирического языка, и обороты, выражения живой русской речи, и отражения старой литературно-художественной традиции должны объединиться и раствориться в струе русского народно-поэтического творчества» (В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 236).

¹³⁰ Словарь АР при слове *гробъ* отмечает: 2) Вместилище, ящик из дерева, камня, металла, в меру возраста человеческого сделанный, для вложения человеческого трупа (ч. I, стр. 1259).

¹³¹ Иллюстративный материал для этих семантических групп, см.: Н. И в а н о в а. Указ. соч., стр. 143—146.

За что страдальцем *кончил* он
Свой век блестящий и мятежный
В Молдавии, в глуши степей

Евгений Онегин, I, 8;

Лаура не снесла разлуки
И *бросила* пустынный свет

Романс, 1814;

Без неприметного следа
Мне было б грустно *мир оставить*

Евгений Онегин, II, 39.

В стилистическом отношении рассматриваемая фразеология как общекнижное средство противопоставлена фразеологии разговорной типа *бог приберет кого, приказать долго жить, найти кого на столе* и т. п., удельный вес которой в поэтических произведениях Пушкина очень незначителен.

Обращает на себя внимание такое использование общекнижной фразеологии зрелым Пушкиным, когда общеизвестная модель служит для поэта лишь канвой, по которой он чертит свой узор, как, например, в восьмой главе «Евгения Онегина»:

Блажен, кто *правдник* Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина (VIII 51),

где модель общезыкового сочетания *оставить жизнь* (умереть) явилась основой образного перифрастического выражения с тем же значением.

В стихотворении «Была пора, наш праздник молодой» (1836) Пушкин так пишет о смерти императора Александра I:

И нет его — и *Русь оставил* он,
Ванесенну им над миром изумленным

(ср. *оставить мир, свет, землю*) — и это «оставить Русь» применительно к смерти Александра I звучит высоко и торжественно, общекнижный фразеологизм в новом своем облике обретает новые экспрессивные краски.

Поиски экспрессивно-стилистической выразительности поэтической речи приводят поэта и к употреблению таких собственно лексических средств, как ярко стилистически окрашенные глаголы, например, разговорный глагол *кончатся* в значении «умирать», не употреблявшийся поэтом в раннем творчестве¹³².

¹³² В числе красок, появившихся в палитре зрелого художника, находится и просторечный глагол *околеть*, в поэтических текстах встретившийся лишь в эпиграмме «Лицин(ский) околет — отечеству беда!» (1828) и в стихотворении «Дорожные жалобы» (1829), и церковнославянский глагол *преставиться*, употребленный поэтом лишь однажды в речи Пимена в «Борисе Годунове».

Между тем как он *кончался*,
Дух лукавый подоспел

«Жил на свете рыцарь бедный», 1829;

Когда великое свершилось торжество,
И в муках на кресте *кончалось* божество

Мирская власть, 1836.

Характерно, что в балладе «Жил на свете рыцарь бедный» этот глагол был предпочтен поэтом, как показывают варианты стихотворения, книжной фразеологии. Ср.: Как с *кончиной* он *сражался* / Как *боролся* он с *кончиной* (стр. 735).

III

ГЛАГОЛЬНЫЕ СОЧЕТАНИЯ СО СЛОВАМИ-СИМВОЛАМИ

Для предпушкинской эпохи, как и для начального периода творчества Пушкина, характерно частое обращение к словам-символам¹³³ как в свободном их употреблении, так и в составе сочетаний перифрастического характера. Обращение к этим символам было узаконенным способом выражения, сообщающим тексту «поэтичность».

Семантической особенностью глагольной фразеологии, основанной на словах-символах, была ее лишь очень общая соотнесенность с обозначаемым действием, определяющаяся метонимической природой самого слова-символа.

Абстрактно-обобщенный характер был присущ не только сочетаниям со словами-символами в основе, он являлся типичным и для ряда свободных сочетаний, принятых как условные обозначения определенных действий и процессов. Например, предложение «Звучат кольчуги и мечи» имело как бы двойной смысл: оно говорило и о реальных звуках во время боя, и метонимически могло осмысляться как само действие — бой, сражение. Предложение «Дымится кровью земля» несло в себе не только буквально выраженное содержание, но и сообщение о совершающемся кровопролитии, кровопролитном сражении. В таких речевых ситуациях ряд существительных (например, *кровь*, *кольчуга* и др.), не являющихся в свободном употреблении символами, по своей функции в поэтическом тексте приближался к роли символа.

Л. Гинзбург, говоря о лирике начала XIX в., так или иначе связанной с рационалистической поэтикой, пишет: «В русской лирике первой четверти XIX в. любой опыт, пришедший из действительности, тяготел к некоему идеальному обобщению. Оно заглупало в слове его предметное содержание, так что конкретные по

¹³³ Представляется возможным применить при определении слова-символа слова Л. Гинзбург, сказанные в связи с характеристикой несколько иной стилистической категории — «слов-сигналов». «Для стилей, сохранявших связь с рационализмом, — пишет она, — характерны слова-сигналы. Такое слово формально не является тропом, но предметное его содержание вытеснено и замещено теми признаками и ассоциациями, которые оно приобрело в замкнутом стилистическом ряду» (Л. Гинзбург. О лирике. М.—Л., 1964, стр. 236). Термин «слова-сигналы», как указывает Л. Гинзбург, предложил В. А. Гофман в работе по изучению гражданской поэзии 1810—1820-х годов (В. Гофман. Литературное дело Рыльева. — В кн.: К. Рылеев. Полное собр. стихотворений. «Б-ка поэта». Л., 1934).

своей словарной природе слова... по стилистической своей функции уподоблялись абстрактным»¹³⁴. Это замечание может быть распространено и на лирику второй половины XVIII в.

Сочетания со словами-символами и со словами, функционально уподобляющимися последним, различались разной степенью условности передаваемого значения, ср., например, сочетание *петь на лире*, которое воспринималось только в значении «творить» (о поэтическом творчестве) и выражение *меч блеснул где-н.*, которое воспринималось и буквально и переносно (где-то сражаются, идет бой). Глагольные сочетания перифрастического характера и эквивалентные им перифрастические высказывания, основанные на словах-символах или словах, функционирующих в конкретных условиях как символы, являлись характерной языковой приметой поэтических текстов второй половины XVIII — начала XIX в.

Среди этих текстов можно выделить следующие ряды слов-символов и слов, функционально им близких, являющихся образующими центрами перифраз глагольного типа и перифрастических высказываний: с изображением войны, военной деятельности связано употребление слова-символа *меч*¹³⁵, а также существительных, обозначающих орудия войны (*сабля, стрелы, оружие*) или атрибуты воина (*шлем, щит, лапы, колчан*)¹³⁶; с изображением убийства и кровопролития — употребление существительного *кровь*, ставшего приметой одических текстов, содержащих описание ярости героя во время сражения или силы его оружия; с изображением чьей-нибудь гордыни, непокорства или, напротив, покорности, смирения перед силой неизменно связывалось употребление символа *рог* и синонимичных ему в составе различных сочетаний существительных *глава, чело, выя, лице, хребет*; с прославлением царственных особ, вельмож, военачальников, побед и т. п. связано широкое употребление символов *лавр, венец, венок*. Изображение поэзии, поэтического творчества и вдохновения не могло обойтись без привлечения символов поэзии и поэтического творчества, представленных существительными, обозначающими: а) прямое или метонимическое наименование музыкального инструмента (*лира, арфа, труба, свирель, цевница, скрипка, дудка; струна, струны*); б) наименование бога — вдохновителя поэтического

¹³⁴ Л. Гинзбург. Указ. соч., стр. 32.

¹³⁵ Меч и другие атрибуты бога войны (Марс, Арей) и богини войны (Беллона) (см. в кн.: „Избранные эмблемы и символы“. СПб., 1811, стр. XXVI, XXIX) — необходимые элементы живописных описаний войны в поэзии XVIII в., например у Хераскова: Явилась в облаках Беллона с звучной славой; Исторг свой меч, летит к сраженью Марс кровавый (Чесмесский бой, III); Беллону вижу я в полках — Берет копьё и шлем влагает (Ода 64). Это обстоятельство сказалось на рассматриваемой символике: еще живая соотнесенность с высоким предметом (атрибутом бога) усиливала в слове-символе его высокую стилистическую окраску.

¹³⁶ Эти существительные широко употреблялись и вне названной функции в своем предметном значении.

творчества (*Феб, Аполлон*), богинь — покровительниц поэзии (*Музы, Аониды, Пиэриды*), мест их обитания (*Пинд, Парнас, Геликон*), источников (*Иппокрена, Кастальский ключ*), крылатого коня Феба (*Пегас*).

Сочетания с названными выше словами-символами отличались разной степенью распространенности в поэтической речи¹³⁷ и имели различную судьбу в литературном языке¹³⁸.

В сочетаниях с определенными глаголами все эти символы образовывали перифразы, толкование которых направлялось семантикой символа, хотя в составе перифразы реализовались прямые значения ее членов. Так, например, сочетание *бряцать на лире* при значении глагола «производить звук, ударяя по струнам музыкального инструмента» и значении существительного — «музыкальный инструмент» имело значение «заниматься поэтическим творчеством, писать стихи». Наиболее распространенными к концу XVIII — началу XIX в. можно считать следующие перифрастические штампы:

остричь, приять, извлечь, исторгнуть, обнажить, подъять, простереть меч, взложить шлем и др. со значением «готовиться к войне или обратиться к войне, военной деятельности»; *меч (шлем) блеснул, сверкнул, тупится, зубрится; тупить меч, испытать копьа, греметь оружием* со значением «осуществлять военные действия, деятельность»; *бросить, оставить, покинуть, забыть, презреть меч, саблю, стрелы, щит; вложить меч в ножны; меч и т. п.; покоится, исит* где-н. со значением «прекратить военные действия, военную деятельность»;

лить, пролить, точить, струить ток, токи, потоки, реки крови или кровь рекой, реками, ручьем, ручьями; лить кровь за кого, что; кого, чью или без дополнения в значении: а) «не падать жизни за кого, что-н.»; б) «предавать смерти кого-н.»; в) «вести войну, совершать кровопролитие»; *кровь багрит что-н., что дымится кровью, где-н. кипит кровавый ток* и др. под. — со значением «где-н. совершается кровопролитие»;

сломить, стереть, сокрушить, раздробить, усмирить, склонить рог, рог чего в значении «покорить, смирить кого-н.»; *склонить главу, чело, лицо, вью, хребет* в значении «покориться, смириться»; *возносить, вздымать, возвысить, воздвигнуть рог* в значении «возгордиться, прославиться»;

уевить, увенчать, покрыть, осенить, украсить лавром, лаврами, венцом, венком кого, что; плестя, сплетать лавры кому, чему; пожинать, стяжать лавры, венец в значении «прославить; прославиться, снискать славу, заслужить одобрение»;

¹³⁷ Наибольшей активностью как перифразообразующие единицы отличались символы *меч, лира, лавр*.

¹³⁸ Сочетания со словом *рог* уже у Пушкина употреблялись только со стилистической мотивировкой, а с символом *меч* сохранились в литературном языке до настоящего времени.

брать, взять, приять, схватить, строить, настроить лиру и др. со значением «обратиться к поэтическому творчеству»; *играть, звучать, бряцать, бренчать, греть на лире; ударить, грянуть в лиру. в струны лиры; петь на лире* со значением «заниматься поэтическим творчеством»;

идти, шагать, стремиться, лететь, взбираться, ползти, карабкаться и т. п. на *Парнас, Пинд, Геликон; седлать Пегаса*; а также разнообразные перифрастические высказывания, формируемые символами *Феб, Аполлон, Музы, Аониды, Пиэриды* типа *Феб дружится с кем-н., Музы улыбнулись кому-н.*

Степень фразеологизации рассматриваемых сочетаний могла быть различной: от устойчивых штампов поэтической речи типа *петь на лире, играть на лире* и сохранивших печать славянского происхождения фразеологизированных сочетаний *стереть, сломить рог* или *вздымать, возвысить рог*¹³⁹ до обусловленных лишь предметным значением символа многообразных по форме сочетаний с глаголом символов *Феб, Муза, Пегас*. Отсутствие тесной связи слова-символа и глагола в последнем случае, при сохранении словом-символом своего предметного значения, не лишало соответствующие высказывания их обобщенного перифрастического значения и, следовательно, их функции — в данном случае описательно-обозначения чьей-нибудь связи с поэзией, причастности к поэтическому творчеству. Так, например, в стихотворении Державина «Эхо»: Тогда и Фивов разоритель Той самой Званки был бы читатель, Где *Феб беседовал со мной* — *Феб беседовал с кем-н.* значит «кто-н. занимался поэтическим творчеством»; или, например, у Жуковского в элегии «Сельское кладбище»: Но *музы от него лица не отвертели*, И меланхолии печать была на нем, — значение первой строки таково: «он был поэт»; то же и в других случаях, например у Вяземского в стихотворении «К В. А. Жуковскому», где глагольное сказуемое даже заменено именным: Хочу ль сказать, *к кому был Феб из русских ласков*, Державин рвется в стих, а втащится Херасков.

Пушкин до середины 20-х годов XIX в. употребляет сочетания со словами-символами и их функциональными заменителями традиционно, т. е. как абстрактно-обобщенные формулы передачи определенного смысла, сохраняя в основном их жанрово-стилистическую прикрепленность. Примером может служить употребление сочетаний с символами войны, кровопролития в таких стихотворениях, как «Воспоминания в Царском Селе» (1814), «Наполеон на Эльбе» (1815), «На возвращение государя императора из Парижа» (1815), «Принцу Оранскому» (1816), где серии поэтиче-

¹³⁹ О том, что выражение *сломить рог* стало к 20-м годам XIX в. фразеологическим клише, заметил В. В. Виноградов в рецензии на работу Г. О. Винокура «Язык Бориса Годунова» («Временник Пушкинской комиссии», № 2. М.—Л., 1936, стр. 433).

ских фразеологизмов следуют одна за другой, создавая высокое эмоциональное напряжение.

*Блеснул кровавый меч в неукротимой длани
Коварством, дерзостью венчанного царя*¹⁴⁰;

*Дымится кровию земля*¹⁴¹;

Звучат кольчуги и мечи!...

*В сгущенном воздухе с мечами стрелы свищут,
И брызжет кровь на щит.*

*Их кровь не престаёт в снегах реками течь*¹⁴²

Воспоминания в Царском Селе;

*... за гальскими орлами,
С мечом в руках победа полетит,
Кровавый ток в долинах закипит,*

*И раздроблен мой звонкой щит,
Не блещет шлем на поле браней;
В прибрежном злаке меч забыт
И тускнет на тумане*

Наполсон на Эльбе;

*Во броню ополчась, вложив пернатый шлем,
Колена преклонив пред вышним алтарем,
Ты браней меч извлек*¹⁴³

На возвращ. государя имп. из Парижа в 1815 году.

*Утихло все.— Не мчится гром,
Не блещет меч окровавленный,
И брань погибельным крылом
Не мчится грозно над вселенной*

Принцу Оранскому.

¹⁴⁰ Ср. у Сумарокова: *Российский меч во всех концах вселенной блещет* (Эпистола о стихотворстве).

¹⁴¹ Аналогичный материал находим у многих писателей конца XVIII — начала XIX в. В. В. Виноградов («Стиль Пушкина», стр. 127—128) приводит примеры из произведений Державина, Озерова, В. Л. Пушкина, Карамзина, Рыльева, А. Бестужева. Ряд этих примеров можно увеличить.

¹⁴² Ср. у Хераскова: *Но страждет Греция, там крови реки льются* (Чесменский бой, I) или у Державина: *И из страны Российской всей Печаль и скорби изжнутся, В ней токи крови не прольются, Не канут слезы из очей* (Гимн лиро-эпический).

¹⁴³ Ср. у Капниста в оде «На объявление войны Портою России»: *А ты, о Росс непобедимый! Прими и меч и копие; Но броню, щит и шлем отрини; или, там же, ранее: Он мирные исторг оливы И меч извлек на месть, на брань; или у Дм. Глебова в стихотворении «Чувствования русского в Кремле»: За целость чуждых прав царь Россов меч извлек.*

В духе классицистической традиции употребляются в этот же период сочетания с символами поэзии, поэтического творчества, например:

Державин и Петров Героям песнь бряцали¹⁴⁴
Струнами громовучных лир.

.....
На лире б возгремел гармонией небесной

.....
О Скальд России вдохновенный,

.....
*Взгреми на арфе золотой!*¹⁴⁵

Воспоминания в Царском Селе, 1814;

*На лире счастливей я тихо воспевал*¹⁴⁶

Волнение любви, ушные разлуки —

К ней, 1817;

Блажен, кто веселится

В покое, без забот,

*С кем втайне Феб дружится*¹⁴⁷

.....
Сияя горним светом,

Гестрепетным полетом

*Взлечу на Геликон*¹⁴⁸

Городок, 1815;

О Дельвиг! начертали

*Мне Музы мой удел*¹⁴⁹

К Дельвигу, 1815.

Хотя употребление сочетаний с символами в этот период творчества Пушкина остается в целом в рамках традиции, можно отметить, что судьба сочетаний с разными символами у него различна. Так, широко обращаясь к общепозитическим сочетаниям, молодой

¹⁴⁴ Ср. у Богдановича: *На лире ли когда бряцаешь* Екатериныны дела (Стансы Хераскову).

¹⁴⁵ Ср. у Державина: Ты умный мне даешь совет, Чтобы владычице киргизской Я песни пел И лирой ей *звалы гремел* (Храповицкому) или у В. Л. Пушкина: *На лире золотой Державин возгремел*, Бессмертную в стихах бессмертных он воспел (К В. А. Жуковскому).

¹⁴⁶ Ср. также у Батюшкова: И что в стихах Украдкой от друзей *на лире воспевашь?* (Послание к Н. И. Гнедичу).

¹⁴⁷ Ср. у Батюшкова: Я чересчур болтлив: я с *Фебом подружился* (Посл. к Н. И. Гнедичу).

¹⁴⁸ Ср. у Хвостова: Для вас *на Геликон лечу*, Суворов дивный и Кутузов! (Старость).

¹⁴⁹ Ср. у Востокова: Жить независимо Должен тот, кто любим чистыми *Музами* (К А. Г. Волкову).

поэт, в соответствии со вкусами своих непосредственных учителей и старших товарищей, крайне редко привлекает церковно-книжные сочетания, характерные для высоких одических текстов типа *стереть рог, смирить выю, отяготеть на выи, склонить главу*. Отдельные случаи их применения строго мотивированы жанром:

*Отяготела днесь на их надменны выи*¹⁵⁰

Десница мстящая Творца.

Взгляни: они бегут, озреться не дерзают

Воспоминания в Царском Селе, 1814;

*Склонитесь первые главой*¹⁵¹

Под сень надежную Закона

Вольность, 1817.

В произведениях средних жанров, отмеченных часто экспрессией шутки, легкой разговорной интонацией, Пушкин допускает более вольное обращение с классическими символами: глагольная фразеология на их основе включает в свой состав сниженно разговорные синонимы глагольной и именной части сочетаний. Так, рядом с символами *лира, арфа* появляются символы *скрыпница, дудка, дудочка*; рядом с *играть, петь (на лире)* -- *дудить, затевать песни*:

Нет, нет, Барков! *скрыпницы не возьму,*
Я стану петь, что в голову придется,
Пусть как-нибудь стих за стихом польется.

Монах, I, 1813;

Веселый сын Эрмия

.

Мне *дудку* подарил.

Знакомясь с нею рано,

Дудил я непрестанно;

Нескладно хоть играл,

Но Музам не скучал.

Батюшкову, 1815;

. славянин,

Изменник ревностных дружин,

¹⁵⁰ Ср. употребление соответствующих сочетаний у Ломоносова: И торжествуй, *ступив* врагам *на выи* горды (Тамира и Селим, д. III, явл. 2); у Крылова: Снесись на вихрях, мпчений царь! *...Ступи на выи непокорных* И в гордых молнией ударь (Ода, выбранная из псалма 93-го); у Капниста: *Смирите* ваши *выи* горды, Познав вождя геройских сил (На победы Росса в Италии); у Озерова: храбростью *смирив гордыню* ханской *выи*, Велик ты именем спасителя России (Димитрий Донской, д. V, явл. 5).

¹⁵¹ Ср. у Ф. Ф. Иванова: Так, Кесарь! Рим уж раб: мир *выю* *преклоняет* (Посл. Катона к Юлию Кесарю) или: Перед изменником я *не склонюю главою* (Там же).

Варяжски песни затевает
Теперь на дудочке простой

К Батюшкову, вар., т. I, стр. 354.

Символы обыгрываются путем включения их в шутливый контекст:

Я петь пустого не умею
Высоко, тонко и хитро,
И в лиру превращать не смею
Мое — гусиное перо!

Князю А. М. Горчакову, 1814;

Мой дядюшка-поэт
На то мне дал совет
И с музами сосватал

К Дельвигу, 1815;

Беспечный Пинда посетитель,
Я с Музой нежусь молодой...

Моему Аристарху, 1815.

Заметно стремление к оригинальному лексическому наполнению старых фразеологических моделей, сообщающему семантике фразеологизма некоторые дополнительные смысловые нюансы, например:

Почто на арфе злато струнной
Умолкнул, радости певец?

К Батюшкову, 1814;

И мною вдохновенный
На лире воздохнет

Городок, 1815;

О ком твоя вздыхает лира?

Евгений Онегин, I, 57

(ср. *играть, петь на лире, лира играет, поет*), а также к перифрастическому распространению глагольного члена поэтического фразеологизма как своеобразной форме отказа от граффаретного способа выражения¹⁵². Ср. общепозитическую модель *петь на лире, цевнице* и:

...цевницею моею,
Безвестный в мире сем поэт,
Я песни продолжать не смею

К Батюшкову, 1814.

¹⁵² Правда, эта форма поэтического выражения в начале XIX в. сама становится граффаретной. Ср. подобные выражения у других поэтов начала века: *пробегать перстами цевницу* (Д. Дав., Элегия); *чьи персты тронут лиру* (Вост., При известии о смерти Шиллера), *~ не движутся на лире* (И. Дм., Месня), *~ пали на струны* (Борат., «Люблю я вас, богини пенья»), *~ ударились о струны* (Лерм., Встреча); *чья рука падает к струнам* (Языков, Ливония).

или играть на лире и, с другой стороны, двигать струною арфы (Измены, 1815), летать рукой на лире (Мечтатель, 1815), летать перстами по струнам (лиры) (К Батюшкову, 1814), бродить рукою по лире (Тургеневу, 1817), персты на лире костенели (К Жуковскому, 1816). Впрочем, это варьирование в пределах штампа, столь характерное для творчества раннего Пушкина, было в духе времени. Его можно наблюдать и у других поэтов начала XIX в., поскольку оно находится в связи с общими процессами, происходящими в литературном языке этого времени: процессом индивидуализации художественного творчества и процессом освобождения художественной речи от жанрово-стилистических ограничений.

Характер глагольной поэтической фразеологии Пушкина начиная с 1823—1825 годов свидетельствует о начале нового этапа в творчестве поэта — этапа творческой зрелости. Г. О. Винокур так формулирует общую тенденцию эволюции стихотворного языка Пушкина применительно к употреблению поэтических вольностей: «..постепенный отказ от всех условностей традиции и употребление только таких средств языка, имеющих своим источником эту традицию, которые могут быть мотивированы стилистически, то есть употреблены как выразители конкретного стилистического задания, ..., а не как внешний признак стихотворной речи»¹⁵³. Сказанное Г. О. Винокуром можно отнести и к общей тенденции эволюции пушкинской поэтической фразеологии. Сам Пушкин в 1828 г. в статье «О поэтическом слоге» писал: «Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенности, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем»¹⁵⁴. Стремление поэта избавиться от условностей и пустых украшений приводит к резкому сокращению глагольной фразеологии, группирующейся вокруг различных слов-символов.

Традиционное поэтическое употребление сочетаний со словами-символами войны обрывается у Пушкина в 1821 г.¹⁵⁵, что представляется характерным для творческой эволюции поэта.

¹⁵³ Г. О. Винокур. Наследство XVIII в. в стихотворном языке Пушкина. — Избр. работы по русскому языку. М., 1959, стр. 345.

¹⁵⁴ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. I—XVI. Изд. АН СССР, 1937—1949 (т. XI, стр. 73).

¹⁵⁵ Перечислим другие перифрастические выражения со словами-символами войны в их основе, употребленные Пушкиным до 1821 г.: Здесь меч его сверкнул, и смерть пред ним бежала (Осгар); герой... Повесит меч войны средь отческих куцц (На Рыбушкина); в стихотворении «Гараль и Гальвина»: Забыла меч ослабленная длань; Остри свой меч, воитель молодой; Уж лапы зазвучали; в пятой песне поэмы «Руслан и Людмила»: зачем оставил... меч, который ты прославил; Сложил и меч и шлем тяжелей; Забыл и славу и врагов; в двух редакциях стихотворения «К Лицинию»: «Народы... Войны ужасной меч приял в кровавы длани» и «Народы... С мечами на тебя подымут мощны длани». Употреблено слова-символа меч в стихотворении «К Лицинию», т. е. в стихотворении с ис-

В эпилоге поэмы «Кавказский пленник» рядом со словом *стрелы* — условно-поэтическим наименованием оружия горцев —

Изменит прадедам Кавказ,
Забудет алчной брани глас,
Оставит стрелы боевые

стоит словно *сабля*, что можно понять как начало отхода от использования условных наименований.

Ты днесь покинул саблю мести,
Тебя не радует война.

Это очень незначительный, но шаг в сторону от традиционных штампов поэтической речи, отказ от наиболее распространенного и наиболее условного в данной ситуации слова-символа *меч*. В дальнейшем, например, в «Полтаве», место условного наименования оружия прочно занимает конкретное, реальное наименование:

С врагами белого царя
Умом и саблей рад был спорить.

Из всего многообразия перечисленных выше сочетаний со словами-символами войны остаются лишь те, которые, фразеологизировавшись, стали достоянием общего книжного языка (*подъять, обнажить меч (за кого), поднять меч (ни кого)*). Употребляются эти последние исключительно в текстах, связанных с изображением исторического прошлого, что служит обоснованием их употребления при установке зрелого поэта на отказ от штампов, разного рода «условных украшений стихотворства» и т. п. Ср., например, в трагедии «Скупой рыцарь»:

Барон. Еще достанет силы старый *меч*
За вас рукой дрожащей обнажить

и в трагедии «Борис Годунов», где применение этой фразеологии имело конкретно-историческое оправдание — меч был оружием в древней Руси:

Самозванец. Вы за царя *подъяли меч*, вы чисты.
Я ж вас веду на братьев

Граница литовская

Самозванец. Не совестно, Рожнов, что на меня
Ты *поднял меч?*¹⁵⁶

Севск.

торическим сюжетом, представляется нецеленаправленным, поскольку поэт использует его даже применительно к событиям 1812 г. (Воспом. в Царском Селе), впрочем подобные употребления все же менее показательны.
¹⁵⁶ Представляет интерес употребление в том же значении «выступать войной, с оружием против кого-н.» в черновиках сцены «Равнина близ Новгорода-Северского» глагола *подыматься* (на кого-н), противопоставленного сочетанию *поднять меч на кого* в стилистическом отношении: «Те-

Г. А. Гуковский, указывая на умение Пушкина сообщить тексту «колорит историко-культурной выразительности» и приводя другой отрывок из речи Самозванца: «И наконец из келии бежал / К украинцам, в их буйные курени, / Владеть конем и саблей научился», замечал: «Меч — это общее высокое определение оружия, возможное и вполне применимое, даже прежде всего применимое к оружию древнерусского воина; „сабля“ — это кривая сабля казака-запорожца и поляка»¹⁵⁷.

Сказанное выше справедливо и по отношению к сочетаниям со словом-сигналом *кровь*: в арсенале поэтических средств зрелого поэта те сочетания, которые были общелитературной фразеологией (*лить кровь, купаться в крови, искупить своей кровью, упить-ся кровью, чьи руки обагрились кровью*)¹⁵⁸:

Не засмеяться ль им, пока
Ще *обагрилась* из рука¹⁵⁹,
Ще разойтись ль полюбовно?..

Евгений Онегин, VI, 28;

За то ль, что в бездну повалили
Мы тяготеющий над царствами кумир
И нашей *кровью* *искупили*
Европы вольность, честь и мир?..

Клеветникам России, 1831;

Другой Езерский, Елизар,
Упился *кровию* татар,
Между Пенрядвою и Доном

Родостопная моего героя, 1836;

Самозванец. Ты *кровь* *излить* за сына Иоанна
Готовишься: законного царя
Ты возвратить отчеству ...ты прав

Борис Годунов, Гравица литовская.

Употребление глагола *излить* в составе сочетаний этого типа было редким и в XVIII в.¹⁶⁰, у Пушкина же наличие этого архаизма объясняется характерологическими целями: он вложен в уста склонного к риторике Самозванца. Ср. употребление нейтральных

бе легко, заморскому ворону, *подыматься* на русского царевича; а ведь мы православные» (т. VII, стр. 297).

¹⁵⁷ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 49.

¹⁵⁸ Вся эта фразеология, как активно существующая до сих пор, отмечена «Словарем современного русского литературного языка» под словом *кровь* (т. 5, стр. 1687).

¹⁵⁹ Глаголы *багриль, обагриль, обагриться* употребляются Пушкиным только в поэтических текстах.

¹⁶⁰ Ср. у Державина: Который... Стократ *излил* *своей ток крови*, Иссяк к отчеству в любви, Доволен без наград собой (На коварство).

и обычных в составе данного сочетания глаголов *пролит-проливать* в прозе Пушкина, например в «Арапе Петра Великого»: Останьтесь во Франции, за которую вы уже *проливали свою кровь*.

Другая форма существования традиционной фразеологии у позднего Пушкина — это употребление фразеологического штампа на основе точной оценки его места и роли в литературе прошлого, т. е. с целью стилизации, воссоздания колорита определенной среды или эпохи, передачи своеобразия какой-н. литературной школы, направления. В этих случаях фразеологические штампы поэзии предшествующей эпохи являются носителями и выразителями конкретного стилистического задания, которое ставит перед собой поэт. Так, в стихотворении «Когда владыка ассирийский» (1835) усиленная архаизация текста, намеренная концентрация церковно-славянизмов и старых книжных сочетаний, в частности, и применение сочетания *склонить выю* объясняется стремлением воссоздать своеобразие эпохи при переложении библейского сюжета.

Высок смиренъем терпеливым
И крепок верой в бога сил,
Перед сатрапом горделивым
Израил *выи не склонил*.

Стремлением показать характер Самозванца, присбщившегося к западной куртуазии, вызвано, по-видимому, употребление символа *лавр* в речи Самозванца в «Борисе Годунове»:

Стократ священ союз меча и лиры ¹⁶¹,
Единый *лавр* их дружно *обвивает*

Краков. Дом Вишневецкого.

Целями стилизации мотивируется обращение позднего Пушкина (с середины 20-х годов) к таким старым церковно-книжным сочетаниям, типичным для высоких жанров и духовной лирики (переложения псалмов) XVIII в., как *сломить рог, склонить главу* ¹⁶².

¹⁶¹ Г. О. Винокур называет этот стих в числе тех случаев, которые «прямо прикреплены к политической или любовной риторике этого романтического и страстного авантюриста» (Г. О. Винокур. Язык Бориса Годунова. — Избр. работы по русскому языку. М., 1959, стр. 318); Гукровский, комментируя эти стихи, пишет: «Это культура изысканного Ренессанса с ее античностью, книжностью, эффектами и тонкой усложненностью понятий и образов; аллегорическая символика гравюр и эмблем» (Г. А. Гук о в с к и й. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 47).

¹⁶² В. В. Виноградов связывает это с «общей тенденцией Пушкина к синтезу разнородных стилей русского литературного языка»: «Со второй половины двадцатых годов — в связи с общей тенденцией Пушкина к синтезу самых разнообразных стилей русского литературного языка — в пушкинской лирике возрождаются в большом количестве старые поэтиче-

Без милой вольности и славы
Склоняли долго мы главы
Под покровительством Варшавы,
Под самовластием Москвы

Полтава, II.

Употребление сочетания *склонять рога* в значении «покоряться» в варианте (т. III) стихотворения «Моя родословная» (1830)

И был отец он Ганнибала
Что плыл в пожаре среди пучин,
Пред кем луна *рога склоняла*
И пал впервые Наварин

весьма интересно почти фразовым совпадением с текстами Державина, Петрова, Капниста, в свое время откликнувшимися на ту же победу русских над турецким флотом. Однако в окончательном тексте поэт отказался от этих строк в пользу большей исторической конкретности изображения.

И был отец он Ганнибала,
Пред кем среди чешменных пучин
Громада кораблей вспылала,
И пал впервые Наварин.

В «Борисе Годунове» стилистически высокое сочетание *сломить рог* в устах Басманова приобретает в какой-то мере и характерологическое значение: оно характеризует сподвижника царя, решающего с ним вопросы государственной важности; речь его исполнена высокой лексики (*бразды, отрок, поприще, сотворили*), в унисон с которой звучит и фразеологический штамп прошлого XVIII в. *сломить рог*.

Басманов.

Какое

Мне поприще откроется, когда
Он *сломит рог* боярству родовому!¹⁶³

Борис Годунов. Москва.
Царские палаты

Некоторое семантическое отличие присуще сочетанию *сломить свои рога*, например, в третьей песне «Полтавы»:

Он силы новые врага
Успехом прошлым только мерит —
Сломить ему свои рога.

ские образы, нередко восходящие к одическим стилям XVIII в.» (В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1944, стр. 260).

¹⁶³ Единичный случай употребления этого сочетания в его стилистически сниженном варианте находим у Державина в стихотворении «Атаману и войску Донскому»: Разил ты Льва, Луне *гнул роги*, Ходил противу Солнца в бой.

Это сочетание, вложенное поэтом в уста Мазепы семантически связано с употреблявшимся в просторечии сочетанием *сбить кому рога*¹⁶⁴. На той же основе оценки роли и места определенного фразеологизма в литературе прошлого зиждется употребление Пушкиным традиционной фразеологии как средства создания пародийно-комического или шутивно-иронического эффекта в тексте. Так, например, пародируя стиль Хвостова и других одописцев в «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825)

По новый лавр тебя ждет там,
Где от крови земля промокла:
Перикла лавр, лавр Фемистокла,

Пушкин прибегает к литературной цитации, заимствуя в одах Рылеева¹⁶⁵ выражение *от крови земля промокла*, удачное именно для пародии, поскольку в нем в составе штампа, приуроченного к литературе высокого жанра (ср. *дымится кровию земля; там токи крови льются*) употреблен просторечный глагол *промокнуть*.

Однако ввод в состав фразеологизма стилистически чужеродного элемента не был единственным способом достижения шутивно-иронического эффекта в тексте. Та же цель достигалась и иным путем — путем введения стилистически приуроченного штампа в иной, чуждый его стилистической природе контекст, как это имеет место в стихотворении «Ответ Катенину» (1828):

Останься ты в строях Парнасса;
Пред делом кубок наливай
И лавр Корнеля или Тасса
Один с похмелья пожинай,

где в прошлом высокая фразеология (*пожинать, жать лавр, лавры*)¹⁶⁶ становится элементом шутки, словесной игрой, построенной на совмещении трех смысловых планов, трех поэтических тем: поэтического творчества (*Парнас, Корнель, Тасс*), военной операции (*в строях, пред делом*) и дружеской пирушки (*с пох-*

¹⁶⁴ В Словаре АР при слове *рог* (ч. V, стр. 1054) отмечается: *Сбить кому рога.* — В просторечии. Унизить чью гордость, надменность.

¹⁶⁵ См. в оде «А. П. Ермолову» (1826): «Ужо в отечестве потомков Фемистокла Повсюду подняты свободы знамена, Геройской кровью уж земля намокла И трупами врагов удобрена!» или в оде «На смерть Бейрона» (1824): «Давно от слез и крови взмокла Эллада средь святой борьбы; Какою ж вновь бедой судьбы Грозят отчизне Фемистокла?» Возможно, что привлечение в одическом тексте стилистически сниженных глаголов *намокла, взмокла* вызвано было потребностью рифмовки. Характерно, что и Пушкин употребляет ту же рифму «промокла — Фемистокла».

¹⁶⁶ Ср. у Державина: Пред ними Росс непобедимый И в мраз зелены лавры жнет (Осень во время осады Очакова) или Радищева: Победы лавр пожени блестящей; Тебя еще да узрят мои очи, Сим лавром увенчана (Всеглас).

мелья), что и создает общий шуточный тон. По-видимому, с ощущением следов былой стилистической принадлежности отдельных фразеологизовавшихся сочетаний (*пожинать лавры, почитать на лаврах*), с одной стороны, и с отталкиванием Пушкина от высокой книжной риторики, с другой стороны, связано ироническое употребление этих сочетаний или их употребление в контекстах, имеющих установку передать ироническое отношение автора к описываемому. Например, в письме к Н. Н. Пушкиной, 6 ноября 1833 г.: «...тогда Лев Сергеевич поедет опять *пожинать*, как говорит у нас заседатель, *лавры* и мирты», а также в «Записках Моро де Бразе»: «Князь Меншиков завоевал их (города. — Н. И.) тем же средством, каким взята была Рига: чума предала их в его руки и *увенчала* его *лаврами*, меж тем как осыпала кипарисом несчастную Лифляндию, Курляндию, Литву и Пруссию» (т. X, стр. 300) и в одной из литературно-критических статей: «Литературная газета, совершив свой единственный подвиг — совершенное уничтожение (литературной) славы г. Булгарина, — *почиет* на своих *лаврах*, и г. Греч, вероятно, не станет тревожить сего счастливого усыпления, щекотя Газету проказливым мизинчиком»¹⁶⁷.

Для судьбы поэтической фразеологии в творчестве Пушкина, в частности для семантико-стилистических изменений, интересно сопоставить некоторые факты употребления зрелым Пушкиным сочетаний, формально и лексически совпадающих с прежними фразеологическими единицами поэтической речи, в частности с теми, в состав которых входит слово-символ:

Курбский и. *Блеснул* опять наследственный наш меч,

Сей славный меч, гроза Казани темной,
Сей добрый меч, слуга царей московских!
В своем пиру теперь он загуляет
За своего надежу-государя!..

Борис Годунов. Граница литовская;

И следом конница пустилась,
Убийством *тупятся мечи*,
И падшими вся степь покрылась
Как роем черной саранчи.

Полтава, III;

Поэт *по лире* вдохновенной
Рукой рассеянной *бряцал*.
Он пел — а хладный и надменный

¹⁶⁷ «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем» (т. XI, стр. 212). Ср. также в вариантах статьи «Общество московских литераторов» (1829): «Что сделали мы до сих пор, почт.⟨енные⟩ слух.⟨атели⟩», сказал он — *отдохнули на будущих лаврах*, перевели {романы} (т. XI, стр. 358), где вместо устойчивого члена фразеологизма (*почиеть*) находим непривычный в его составе глагол *отдохнуть*.

Кругом народ непосвященный
Ему бессмысленно внимал

Поэт и толпа 1828.

Выражения *меч блеснул, мечи тупятся, бряцал по лире* в приведенных примерах — это не прежние единицы поэтической фразеологии, поскольку для них не характерен абстрактно-обобщенный смысл, отличающий фразеологические сочетания с символами в XVIII в. и у раннего Пушкина. Это и не свободные сочетания слов, поскольку они не только формально и лексически совпадают с прежними сочетаниями, но тесно связаны с ними в семантическом отношении. Эти выражения отражают, по-видимому, промежуточную ступень той эволюции, которую претерпела глагольная поэтическая фразеология в творчестве Пушкина; от условно-обобщенных формул поэтической речи к конкретно, исторически и национально оправданному живому слову. Их конкретность достигается лексическим и стилистическим оправданием одного или двух членов сочетания.

Так, в приведенном примере из «Бориса Годунова»¹⁶⁸ эта конкретизация осуществляется с помощью серии определительных конструкций, непосредственно относящихся к существительному *меч*¹⁶⁹ (*Сей славный меч, гроза Казани темной, Сей добрый меч, слуга царей московских!*); в отрывке из «Полтавы» *тупятся мечи* — элемент живого конкретного описания картины боя¹⁷⁰, когда оружие буквально тупится от нанесенных им ударов при преследовании врага (*убийством тупятся мечи*) и тут же указывается на последствия этого (*падшими вся степь покрылась*).

Поздний Пушкин (30-е годы) идет к отказу и от такого «трансформированного» употребления традиционной фразеологии; на смену слову-символу приходит у него конкретное наименование предмета, что влечет за собой замену традиционного поэтического фразеологизма сочетанием слов, лишенным всякой фразеологической условности. В стихотворении «Клеветникам России» (1831)

Иль мало нас? Или от Перми до Тавриды,
.....

¹⁶⁸ Оставляем в стороне в связи с этим примером принципиально крайне важный для эволюции пушкинского стиля вопрос о возможности совмещения в одном поэтическом тексте стилистически разноплановых, неоднородных слов и реалий, например высокого, одического и народно-поэтического материала.

¹⁶⁹ Ср. в стихотворении «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 г.»: *Меч огненный блеснул за дымною Москвою! Звезда губителя потухла в вечной мгле, И пламенный венец померкнул на челе!*

¹⁷⁰ Ср. в стихотворении «Принцу Оранскому» (1816): *Довольно битвы мчался гром, Тупился меч окровавленный, И смерть погибельным крылом шумела грозно над вселенной!*

Стальной щетиною сверкая¹⁷¹,
Не встанет русская земля?..

место традиционного символа *меч* занимает наименование исторически-конкретного оружия русских солдат (штык), множественность которого метонимически представлена в виде свежего и яркого образа стальной щетины (вар. «стальной рощею сверкая»); в переводе баллады Мицкевича «Три Будрыса» — «Будрыс и его сыновья» (1833)

Дети! седла чините, лошадей проводите,
Да точите мечи¹⁷² с бердышами

мечи ставятся в один ряд с *бердышами*, а *точите мечи* — в один ряд с *седла чините, лошадей проводите*, чем снимается какая бы то ни было возможность ассоциации с прежним поэтическим фразеологизмом.

¹⁷¹ Ср. в стихотворении «Осгар» (1814): Здесь *меч* его *сверкнул*, и смерть пред ним бежала.

¹⁷² Ср. с фразеологически обобщенным *остричь меч* в стихотворении «Гарраль и Гальвина» (1813—1817): Взойдет заря — далек их будет строй.
Остри свой меч, воитель молодой!

СПИСОК ОСНОВНЫХ ИСТОЧНИКОВ

- Аглая. Изд. Н. М. Карамзин, М., 1794—1795; Изд. П. Шалшков, М., 1808—1810; 1812.
- Алексеев Ф. См.: «Московский телеграф», 1825, № 15, 16; см. также: Северное сияние. 1831.
- Батюшков К. Н. Сочинения. М.—Л., Academia, 1934; Стихотворения. Л., 1941.
- Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Биб-ка поэта. Малая серия. Л., 1937.
- Бенитцкий А. П. См.: «Поэты начала XIX века».
- Бестужев-Марлинский А. А. См.: Марлинский А. А.
- Бобров С. Порфирородные гении России, ч. 1. СПб., 1804; Древняя ночь вселенной, или Странствующий слепец, ч. II, кн. 3, 4. СПб., 1809; Херсонида, или Картина лучшего летнего дня в Херсонесе Таврическом. Лиро-эпическое песнотворение. Изд. 2. СПб., 1804. См. также: «Северный вестник», 1805; см.: «Поэты начала XIX века».
- Богданович И. Ф. Сочинения. Изд. А. Ф. Смирдина. СПб., 1848; Душенька. Древняя повесть в вольных стихах. Изд. 7. М., 1815. См. также: «Поэты XVIII века».
- Боратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1954; Полное собр. стихотворений. Л., 1957.
- Веневитинов Д. В. Избранное. М., Гослитиздат, 1956.
- Вестник Европы. Ред. Н. М. Карамзин, М., 1802.
- Воейков А. Ф. См.: «Поэты начала XIX века»; см. также: «Памятник отечественных муз».
- Вольтер Ф. М. А. Генриада, героическая поэма в десяти песнях. Пер. Я. Княжнина. СПб., 1777; Генриада, эпическая поэма. Пер. И. Сирякова. СПб., 1803; Генриада, героическая поэма господина Вольтера. Пер. с франц. яз. стихами кн. Голицына. М., 1790.
- Voltaire Fr. M. A. La Henriade, poeme.— В кн.: Oeuvres complètes de Voltaire, t. 1—70. [Kehl], de l'impr. de la Société littéraire-typographique, 1785, tome dixième.
- Востоков А. X. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1935; Стихотворения. Биб-ка поэта. Малая серия. «Сов. писатель», 1936.
- Вяземский П. А. Стихотворения. Биб-ка поэта. Большая серия. Изд. 2. Л., 1958.
- Галинковский Иаков. Часы задумчивости. М., 1799.
- Глебов А. См.: «Памятник отечественных муз»; см. также: «Северные цветы».
- Глинка С. Юнговы ночи в стихах, изд. Сергеем Глинкою. М., 1806; см. также: «Московский альманах для прекрасного пола».
- Глинка Ф. Н. Избр. произведения. Л., 1957; Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1961.
- Гнедич Н. И. Стихотворения. Биб-ка поэта. Большая серия. Л., 1956.
- Горчаков Д. П. Стихотворения.— В кн.: Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в. Л., 1959; см. также: «Памятник отечественных муз».
- Давыдов Д. Стихотворения. Биб-ка поэта. Малая серия. Л., 1936; Сочинения. М., 1962.
- Дашков Д. В. См.: «Поэты пушкинской поры».
- Деларю М. Д. См.: «Поэты пушкинской поры».

- Дельвиг А. А. Полное собр. стихотворений. Л., 1959.
- Державин Г. Р. Сочинения (в 9-ти томах). С примеч. Я. К. Грота. СПб., 1864—1883; Сочинения, т. III. Изд. 2. СПб., 1870.
- Дмитриев И. И. Сочинения. Изд. 5. М., 1818; Сочинения (в 2-х томах). СПб., 1895; Избр. стихотворения. Л., 1953.
- Долгорукий И. М. Сумерки моей жизни. Сборник стихов. М., 1808; Сочинения. СПб., 1849; Бытие сердца моего, или Стихотворения Ивана Михайловича Долгорукова, ч. 1—4. М., 1817—1818.
- Домантович. См.: «Памятник отечественных муз».
- Жуковский В. А. Полное собр. сочинений, т. I—XII. СПб., 1902; Полное собр. соч., т. 1—3. Пг., 1918; Собр. соч. (в 4-х томах). М.—Л., 1959—1960; Стихотворения. Выб-ка поэта. Большая серия. Л., 1956.
- Журнал для пользы и удовольствия. Изд. А. Варенцов. СПб., 1805.
- Журнал приятного, любопытного и забавного чтения. Ред. Н. П. Сумароков. М., 1802.
- Зайцевский Е. П. См.: «Поэты пушкинской поры».
- Зотов Р. Описание жизни актера г-на Яковлева. СПб., 1817.
- Иванов Ф. Ф. См.: «Поэты начала XIX века».
- Измайлов А. Е. См.: «Поэты начала XIX века».
- Илличевский А. Д. См.: «Поэты пушкинской поры»; см. также: «Памятник отечественных муз».
- Иппокрена, или Утехи любословия. Ред. П. А. Сохацкий. М., 1799—1801.
- Камеяев Г. П. См.: «Поэты начала XIX века».
- Капнист В. В. Сочинения. СПб., 1849. См. также: «Поэты XVIII века».
- Карамзин Н. М. Мои безделки, ч. I—II. М., 1794; Сочинения, т. 1. Стихотворения. Л., 1917; Избр. стихотворения. Л., 1953.
- Катенин П. А. Андромаха. СПб., 1827; Избр. произведения. М.—Л., 1965.
- Княжнин Я. В. Избр. произведения. Выб-ка поэта. Большая серия. Изд. 2. Л., 1961. См. также: «Поэты XVIII в.»
- Козлов И. И. Полное собр. стихотворений. Л., 1960.
- Колмаков А. Стихотворения. СПб., 1791.
- Конишин Н. См.: «Невский альманах», 1826.
- Костров Е. И. Полное собр. всех сочинений и переводов в стихах, ч. 1—2. СПб., 1802.
- Крылов И. А. Полное собр. соч. (в 3-х томах). М., 1945—1946.
- Кюхельбекер В. К. Сочинения (в 2-х томах). Л., «Сов. писатель», 1939; см. также: «Поэты-декабристы».
- Лермонтов М. Ю. Сочинения (в 6-ти томах). М.—Л., 1954—1957.
- Ломоносов М. В. Поэзия.— В кн.: М. В. Ломоносов. Полное собр. соч. (в 10-ти томах). М.—Л., 1950—1959, т. 7, 8.
- Львов Н. См.: «Поэты XVIII века».
- Львов Ф. П. См.: «Памятник отечественных муз».
- Людценко Е. См.: «Журнал для пользы и удовольствия».
- Майков В. И. Сочинения и переводы. СПб., 1867. См. также: Поэты XVIII века.
- Мансуров А. Стихотворения.— В кн.: «Речь, разговор и стихи, читанные в университетском благородном пансионе». М., Унив. тип., 1817.
- Марин С. Н. Стихотворения.— В кн.: «Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX века». Л., 1959.
- Марлинский А. А. (А. А. Бестужев-Марлинский). Полное собр. стихотворений. Выб-ка поэта. Большая серия. Л., 1961.
- Межак П. А. См.: «Памятник отечественных муз».
- Мерзляков А. Ф. Стихотворения. Биб-ка поэта. Большая серия. Л., 1958; Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев, ч. 1 и 2. М., 1825—1826.

- Милонов М. В. Сатиры. Послания и другие мелкие стихотворения. СПб., 1819. См.: также «Поэты начала XIX века».
- Мнемозина. Собр. соч. в стихах и прозе, ч. I—III. Изд. В. Одоевский и В. Кюхельбекер. М., 1824.
- Московский альманах для прекрасного пола, изд. на 1826 год С. Глинкою. М., 1825.
- Московский телеграф. Журнал литературы, критики, наук и художеств. Изд. Н. Полевой. М., 1825.
- Муравьев М. Н. Полное собр., соч., ч. 1—3. СПб., 1819.
- Нахимов А. Н. См.: «Поэты начала XIX века».
- Невский альманах. Изд. Е. Аладьин. СПб., 1825, 1826.
- Невский зритель. Изд. И. М. Ситник, Г. П. Кругликов, Н. А. Рожков, М. А. Яковлев. СПб., 1820—1821.
- Одоевский А. И. Полное собр. стихотворений и писем. М.—Л., Academia, 1934.
- Озеров В. А. Сочинения; СПб., 1856; Трагедии. Стихотворения. Биб-ка поэта. Большая серия. Л., 1960.
- Окулов Г. Встреча Суворова с Кутузовым, или Вести, принесенные в царство мертвых князем Смоленским. СПб., 1813.
- Орлов Я. В. Мое отдохновение для отдыха другим. Н.-Новгород, 1799.
- Остолопов Н. Ф. См.: «Поэты начала XIX века»; см также: «Памятник отечественных муз».
- Памятник отечественных муз. Изд. на 1827—1828 год Борисом Федоровым. СПб., 1827—1828.
- Пельский Б. А. Мое кое-что. М., 1803.
- Петров В. Сочинения, ч. 1 и 2. СПб., 1811. См. также: «Поэты XVIII века»
- Петров П. См.: «Журнал для пользы и удовольствия».
- Победоносцев П. В. Плоды меланхолии питательные для чувствительного сердца, ч. 1—2. М., 1796.
- Полежаев А. И. Стихотворения и поэмы. Биб-ка поэта. Большая серия. Изд. 2. Л., 1957.
- Попов М. См.: «Поэты XVIII века».
- Поспелова М. Лучшие часы жизни моей. Владимир, 1798.
- Поэты XVIII века, т. 1—2. Л., 1958.
- Поэты-декабристы. Л., «Сов. писатель», 1949.
- Поэты начала XIX века. Биб-ка поэта. Большая серия. Л., 1961.
- Поэты пушкинской поры. М., 1919.
- Поярков А. См.: «Северное сияние».
- Пушкин А. С. Полное собр. соч. (в 16-ти томах). Изд-во АН СССР, 1937—1949. См. также: Справочный том. Изд. АН СССР, 1959*.
- Пушкин В. Л. Стихотворения.— В кн.: «Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX века». Л., 1959. См. также: «Поэты начала XIX века».
- Радищев А. Н. Полное собр. соч. М., 1907; Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1953.
- Раевский В. Ф. Стихотворения. Л., 1952. См. также: «Поэты-декабристы».
- Расин Ж. Андромаха. Пер. с франц. Д. Хвостова. СПб., 1794.
- Рылеев К. Ф. Полное собр. соч. М.—Л., Academia, 1934.
- Рындовский Ф. М. Печальные, веселые и унылые тоны моего сердца. СПб., 1809.
- Северное сияние. Альманах на 1831 год. М., 1831.
- Северные цветы. Собр. бароном Дельвигом. Изд. И. Сленин. СПб., 1825, 1826, 1827, 1830.
- Северный вестник. Изд. И. И. Мартынов. СПб., 1804—1805.

* Для произведений А. С. Пушкина в книге использована в основном система сокращений, принятая в «Словаре языка Пушкина».

- Собеседник любителей российского слова. Изд. имп. АН.
Ред. О. П. Козодавлев. СПб., 1783—1784.
- Соловьев Ф. См.: «Северное сияние».
- Сумароков А. П. Полное собр. всех сочинений, в стихах и прозе (в 10-ти частях). Изд. 2. М., 1787; Еклоги. СПб., 1774.
- Сумароков П. П. См.: «Поэты начала XIX века».
- Сын отечества. Журнал литературы, политики и современной истории.
Ред.-изд. Н. И. Греч и Ф. В. Булгарин. СПб., 1825, № 15—16.
- В. Кюхельбекер. Поэма князя Шихматова «Петр Великий».
- Таушев А. Подарок друзьям моим, или Собрание сочинений г. Таушева.
М., 1803.
- Тепляков В. Стихотворения. М., 1832.
- Тредьяковский В. К. Сочинения (в 3-х томах). СПб., 1849. См. также:
Поэты XVIII в.
- Туманский А. А. Стихотворения.— В кн.: В. И. Туманский. Стихотворения. СПб., 1881.
- Туманский В. И. Стихотворения. СПб., 1881; Стихотворения и письма.
СПб., 1912. См. также: «Поэты пушкинской поры».
- Туманский Ф. А. Стихотворения.— В кн.: В. И. Туманский. Стихотворения. СПб., 1881; см. также: «Северные цветы».
- Тургенев Андр.: См.: «Поэты начала XIX века».
- Тютчев Ф. И. Полное собр. стихотворений. М.—Л., 1934.
- Трусова Е. С. Полноч, или Просветившийся пелюдом. Песма. СПб., 1774.
- Федоров Б. М. См.: «Памятник отечественных муз».
- Фонвизин Д. И. Собр. соч. (в 2-х томах). М.—Л., 1959.
- Хвостов Д. И. Полное собр. стихотворений, ч. 1—4. СПб., 1821—1822.
- Хемницер И. И. Сочинения и письма. Изд. 2. СПб., 1873; Полное собр. стихотворений. Биб-ка поэта. Большая серия. М.—Л., 1963. См. также: «Поэты XVIII века».
- Херасков М. М. Россияда. Ироническая поэма. М., 1779; Избр. произведения. Биб-ка поэта. Большая серия. Л., 1961. См. также: «Поэты XVIII века».
- Цертелев Н. А. См.: «Памятник отечественных муз».
- Шаликов П. И. Плод свободных чувствований, ч. I—III. М., 1798—1801; Сочинения, ч. 1—2. М., 1819. См. также: «Аглая», 1808—1810; 1812.
- Шевырев С. П. Стихотворения. Л., 1939; Стихотворения.— В кн.: Д. Веневитинов, С. Шевырев, А. Хомяков. Стихотворения. М., «Сов. писатель», 1937.
- Шихматов С. См.: «Сын отечества», 1825.
- Шишков А. С. Песня некоторого мореходца, б. г.; Стихи на взятие Очакова, б. г.
- Шишков Александр Ардамонович. Опыты Александра Шишкова. М., 1828; Избр. немецкий театр. Пер. М., 1831 (*Шишк. 2-й*).
- Языков Н. М. Полное собр. стихотворений. М.—Л., Academia, 1934.
- Яковлев А. Песнь Торжество веры. СПб., 1810.
- Якубович Л. А. См.: «Поэты пушкинской поры».

С Л О В А Р И

- Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка, т. I—IV. М., 1955.
Набрано и напечатано со второго издания 1880—1882 гг. (*Даль*).
- Dictionnaire de l'Académie Française, I—II. Paris, 1778 (*Dictionnaire de l'Académie Française*).
- Grand Dictionnaire Français-Russe et Russe-Français, par Th. de Veys-Chabot. Paris, 6/г.
- Мифологический словарь. Л., 1961.
- Реальный словарь классических древностей по Любкеру. СПб., 1883.

- Русско-французский словарь. Под ред. Л. В. Щербы. Изд. М., 1959.
- Словарь Академии Российской, производным порядком расположенный, ч. I—VI. СПб., 1789—1794 (*Словарь АР, изд. I*).
- Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный, ч. I—VI. СПб., 1806—1822 (*Словарь АР*).
- Petit Dictionnaire de Style a l'usage des allemands par Albrecht Reum. Veb Bibliographishes Institut. Leipzig, 1953 (*Petit Dictionnaire de Style*).
- Словарь современного русского литературного языка АН СССР, т. 1—17. М.—Л., 1950—1965.
- Словарь церковнославянского и русского языка, составленный Вторым отделением императорской АН, т. 1—4. СПб., 1847 (*Словарь 1847 г.*).
- Словарь языка Пушкина, т. 1—4. Отв. ред. акад. В. В. Виноградов. М., 1956—1961 (*Словарь языка Пушкина*).
- Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам, т. I—III. СПб., 1893—1903.
- Толковый словарь русского языка, т. I—IV. Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935—1940.
- Французско-русский словарь. Сост. проф. К. А. Ганшина. М., 1939; Изд. 3. М., 1957.
- Французско-русский фразеологический словарь. Под ред. Я. И. Рецкера. М., 1963.

УКАЗАТЕЛЬ ОПИСАТЕЛЬНО-МЕТАФОРИЧЕСКИХ, ПЕРИФРАСТИЧЕСКИХ СОЧЕТАНИЙ И СИМВОЛОВ

Аврора 66, 67
 Амврозия 219, ~ мечтаний, 219
 Амур 234—236
 Ангел ~ вдохновенья 110
 Аониды 132
 Аполлон 105, 126, 132, 135, 136
 Апостол ~ неги и проклад 24
 Арей 74, 78
 Арфа 125
 Афродита 236
 Ахерон 154

баловень 25, 26, 30; ~ Венеры 31;
 ~ побед 27; ~ природы 35; ~ сво-
 боды 30

бард ~ славянский дружины 113,
 115; ~ английские 120; ~ Аль-
 биона, 120

бегунец ~ парнасский 106
 бездна 40, 42, 44, 63, 150, 171, 172,
 209; ~ адская 154; ~ влаги 42; ~
 влажная 42; ~ вод 63; ~ воздуш-
 ная 42; ~ волн 44, 63; ~ гробовая
 189; ~ звучная 44; ~ морская 42,
 43; ~ моря 42, 44; ~ седая 44;
 ~ страшная 189

Беллона 75, 78

битва ~ цитерская 216

бич 174; ~ (кого, чей) восстал 92;
 ~ Агарян 92; ~ врагов 79, 92;
 ~ вселенный 92; ~ галлов 92;
 ~ древних лет 92; ~ Кавказа 92,
 95; ~ кавказских стран 92; ~ сво-
 боды 92

благодать ~ Парнаса 129

блеск ~ славы 83

блистанье 83 разливать ~ славы, 84

блуждать 330; ~ в море суеты 331;
 ~ в пучине волн земных суеты 331
 блюститель ~ чести муз усердный 113

бог ~ брани 29; ~ браней 96; ~ ве-
 селя 29; ~ возраста младого 29;
 ~ вдохновенья 107; ~ Геликона 107;
 ~ дельфийский 107; боги земные
 29, 35; бог-изобретатель 30; ~ лем-
 носский 29; ~ лесов 29; ~ лиры 29,
 107; ~ мира 29; ~ обедов 29; ~
 Парнаса 107; ~ певцов 107; ~ пер-

месский 107; ~ песней 107; ~ пес-
 нопенья 107; ~ Пинды 107; ~ Пиз-
 рид 107; ~ поэтов 107; ~ садов
 29; ~ света 29; ~ свирели 29; ~ сти-
 хов 29, 107; ~ стихосложенья 107
 богиня ~ вздохов 56, 70, 71, 141;
 ~ волшебств 55, 56; ~ непреклон-
 на 203; ~ ночи 55; ~ песен 29; ~
 тайн 56, 70, 71, 141; ~ женских
 упований 55, 56
 бокал 151, 160, 161, 209; ~ касталь-
 ских вод, 132; ~ любви, 210; ~
 счастья 221

болезнь 209; ~ любви 261

болтун ~ страны Эллинския 115

Борей 60

бойрин высот Парнаса ~ неболь-
 шой 28

бразда ~ жизненная 204; житейская
 186

берег/берег 150, 186, 194; ~ Альбиона
 50; ~ Ахерона 51; ~ жизни сей,
 192; ~ вод забвения 50, 51, 155,
 197; ~ земной 51; ~ западные, 69;
 ~ Коцита 50, 51, 196; ~ Леты 50,
 51, 180, 195; ~ Невские 50; ~ Не-
 вы 50; ~ Салгира 51; ~ Секваны
 50; ~ Сены 50 ~ Стигийские 50,
 51, 155; ~ Стикса 50; ~ Тавриды
 50; ~ Темзы 50; ~ теней 50

бремя 209; ~ жизни 178

бродить ~ в сей жизни 331

бродяга ~ парнасский 113

бросить ~ свет 354

буря 78, 79, 82, 96, 192, 193, 197; ~
 бед 210; ~ брани 79; ~ военные
 79; ~ войны 79; ~ жизни 150; ~
 житейские 150; ~ земные 150, 202;
 ~ кровавая 80, 81; ~ народные 81

валы ~ морские Невские 45

Венера 236

венец в ~ сиять 84; ~ пламенный
 померкнул 84; ~ лавровый 84;
 ~ святой 185; увял цветущий мой
 ~ 193

венок 160

вериги 209

вершины ~ Парнасские 107
Весна (чь; кого, чего) 152, 170, 171
вести ~ троной (чего), 323
вечер (чей) 152, 178
вещун ~ молодой 122; ~ пермесских
дев, 122
вихрь, вихорь 209; ~ брани, 80, 81;
в ~ боя 90
вкусить ~ (что) 297, 301, 306; ~ ам-
визию (чего) 297; ~ нектар
(чего) 303; ~ приятность (чего)
297; ~ приятства (чего) 297; ~ ре-
ки (чего) 297
вкушать ~ (что) 297, 298, 301, 308;
~ мед 302; ~ нектар 302; ~ об-
морок любви 298
влага ~ вод 45
владыка ~ муз 107
владелец ~ лиры 116
владычица ~ теней 55
влажность зыбкая ~ морей 45
влачить ~ бессмертия 333; ~ век 333
334; ~ дни 333, 334; ~ часы 334
влачиться 333; ~ часы бденя 334;
~ в пустыне 327
влечься ~ (чь) дни 333
вливать ~ в сердце жар (чего) 300;
~ в душу яд 300
влить ~ в грудь пламень (чего) 300
внук ~ Арьоста, Тасса 113
воды ~ Невские, Леты 45, 180
вождь ~ умов и моды 35; ~ Пар-
насских дев 107
возжечь ~ (чем), 318; ~ (в ком) пла-
мень (чего) 311
возжечься огонь любви ~ в душе 311
возраст ~ прелестный, златой,
зрелый, поздний 171
войти ~ в божий дом 339; в невест-
ник ангелов 339; ~ в эдем 339
воспалить ~ (чем) 318; ~ сердце,
318; ~ в сердце (какой) пламень
311
воспламенить ~ (кого) жаром (чего)
311
воспылать ~ (чем) 318; огонь любви
~ (в ком) 310
восторг ~ кинит 138; восторги 247;
~ дум чистых 137; ~ Муз 129;
~ наслажденья 217; ~ неги 217;
~ пламенный 129, 130, 214; ~ поэ-
тический 110; ~ пылкий 129; ~
~ святой 129; ~ священный 129;
~ сладострастья 217; ~ страсти
нежной 217
восход ~ (чей, чьих) лет 170
враг ~ веселий 29; ~ забот 27; ~
неги 27; ~ славы 27; ~ трудов
27; ~ уз парнасских 27, 113

вражда ~ кровавая 89, 94
врата ~ адовы 165; ~ бессмертия
164; ~ вечности 164; ~ восточ-
ные 69; ~ гроба 164, 189; ~ гро-
бовые 164; ~ жизни бесконечной
164; ~ жизни новой 164; ~ моги-
лы 155, 164, 189; ~ могильные 154,
164; ~ пространные 183; ~ смер-
ти 164; ~ смертные 165; ~ спасения,
182; ~ тесные 182; ~ узкие
183; ~ широкие 182
вспылать жар ~ в крови 310
вход ~ гробовой 154, 191
выпить ~ чашу (чего) 298
высота 65; ~ духовная 137; ~ ла-
зурная, 47, 65; ~ надменная 65;
~ небесная 64, 65; высоты эфи-
ра 47
вышина ~ небесная 65; ~ звездная
41
выя 362, 367
вянуть 341
гавань 185
гаснуть 314, 316, 345
Геликон 105, 106, 137, 361
глава 362, 368; ~ ада 187
глотать ~ яд (чего), 307
глубина 40, 43, 65; ~ влажная 41;
~ воздушная 41; ~ дыменная 65;
~ зыбей морских 44; ~ морская 63;
~ моря 63; ~ небесная 65; ~ снеж-
ная 44
глубь 40, 65; ~: фирная 41, 65
гореть 313, 316, 321; ~ (чем) 313;
~ (чем) 312, 318, 320; ~ огнем
(чего) 311; ~ (каким) пламенем
310; огонь (чего) ~ в крови 319;
жар любви ~ в душе 311; пламень
(чего) ~ в душе 311
гортань ~ ада 188; ~ геенны 188;
~ медные 77, 82; ~ металлические 77,
82
гость ~ учтивый Парнаса 30; ~ на
земном пиру 158; ~ на жизнен-
ном пиру 159
гражданин ~ Пинда, 116
гроб 167, 191; в гроб идти 153; ~
сойти 153, 155; в сень ~ сойти
155; до гроба 164; за гробом 164,
195; у гроба 154, 164; у края гроба
154
гробница низойти в гробницу
155
гроза 79—81, 101, 192, 209; грозы
90; ~ готовится 82; грозой грянуть
80, 81; под грозой 82, 101;
грозе быть 82; ~ брани 79; ~ бран-
ная 78, 79, ~ военная 80, 81;

~ войны 93; ~ двенадцатого года 81; ~ казаков 95; ~ Луны 92
гром 77; ~ метать 100; громы 77; гро-
махи низвергнуть 81; в громах вос-
стать 81; ~ Беллоны 80; ~ битвы
81; ~ бранный 94; ~ военный 81;
~ вражды 80, 83; ~ мести 80;
~ медные 82; ~ силы роковой
100; ~ славы 100

дары ~ Февовы, музы 120, 135, 137
дверь ~ гроба, гробовая 160, 164,
167, 168, 189—191
дебрь ~ жизни, 184
девы ~ бессмертные 107; ~ радости
216

демон ~ вдохновенья 110; ~ рифм
110

день как день 273

Диана 61, 70

дита 23, 25; ~ беллонины 30; ~ вес-
ны 60; ~ долины злачной 31; ~
зари 29; ~ лени 24; ~ поэта 110;
~ предрассуждений 24; ~ расче-
та и отваги 28; ~ уроков чужих
24; ~ харит и вображенья 113
дно ~ адское 154; ~ земных утроб
155

дол: ~ земной 48; ~ Марса 91

долина 40, 47, 149; ~ Беллоны 91;
~ битвы 91; ~ боя 91; ~ влаж-
ная; ~ воздушная 67; ~ жизни сей
171, 183; ~ звездная 67; ~ зыбей
40; ~ Марса 91; марсова 91; ~
небе 67; ~ небес 67; ~ эфира 67

дом 41, 47, 153; ~ плутонов 48; ~
подземный 157, 198; ~ смертных 48;
~ солнцев вечерний, ранний 69
дорога 149, 171; ~ бытия 174; ~
жизни 171, 172, 178, ~ мпрская
пыльная 177; ~ большой идти в
жизни 177

доска ~ гробовая 164, 191

дочь, дщерь 23, 26, 30; дщери Мнемо-
зины 107; ~ небес 107

друг 22, 30; ~ бардов английских
120; ~ беллонины 27, 30; ~ бока-
ла 27; ~ веселья 27; ~ вымыслов
27; ~ дев пермесских 27, 113;
~ Екатерины 92; ~ забавы 27;
~ измены 27; ~ истины 27; ~
Киприды 31; ~ лени; 23 ~ лир 27;
~ людей 139; ~ Марса 27, 92; ~
мудрости 27; ~ Муз 34; ~ насла-
жденья 27; ~ непросвещения 27;
~ отваги 28; ~ праздности 28; ~
свободы 27; ~ стихов 31; ~ Феба
34; ~ чаши 34; ~ человечества
139; ~ Эраты 113

дудочка 363

дух ~ парнасский 129; ~ Аполлона
129

духовник ~ муз 113
дым как дым 271

слоей ~ речей 137, 250

жало ~ ада, 187

жар 78, 94, 209, 211, 213, 214; ~
(чего) лить 220; ~ души 211; ~
желанья 216; ~ любви 211, 212,
220; ~ любовный 211, 212;
~ неуголимый 213; ~ несносный
213; ~ пермесский 129; ~ пиита
129, 130; ~ поздний 212; ~ свя-
щенный 129; ~ сердечный 130,
211; ~ сердца 180, 211; ~ страсти
214; ~ страстный 211; ~ тайный
212; ~ чувства 211

жатва 186, 204; поколенья падут
мгновенной жатвой 204

желчь 209

жерла ~ медные, 82

жечь зной ~ грудь, 310

жилицы ~ Геликона, 113

жилицы 47, 153; ~ вечное 155; ~
земное 48; ~ муз 107; ~ Непгуна
41; ~ подземное 154, 155; ~ рыб 41;
~ теней 154

житель ~ небес 29, 55; ~ Парнаса
107; ~ роци 29

жница ~ роковая 203

жрец 113; ~ Гомера 123; ~ Муз 116;
~ парнасские 113; ~ Февовы 113,
122

жрица ~ Венеры 216

забава 87; ~ бранная 87; браней 89;
~ войны 89; война ~ грозная 89; ~
жестокая 89; ~ кровавая 89; ~
лихая 89; ~ парнасские 110; ~
ратные 88

забота ~ кровавая 94, 99

завеса 48, 53, 228, 229, 244; ~ блед-
ности 228; ~ вечности 165; ~ вре-
мен 165; ~ заблужденья 228; ~ не-
бес 48, 167; ~ ночи 54; ~ печали
228; ~ скромности 228; ~ смерти
165; ~ таинства 229

зажечься сердца ~ огнем (чего) 311
закат ~ (чей, чьей) жизни, (чьих) лет
дней 152, 170, 194

закрывать ~ вежды 348; ~ взор 349;
~ глаза 349; ~ очи 349; ~ очи
навсегда 347

занавеса ~ смерти 165

зараза ~ любовная 210

заревы ~ войны 85

заря ~ (чьа и чьих) лет, (чьих) дней, (чьей) жизни 135, 152, 159, 170; ~ вечерняя 170; ~ войны 96; ~ утренняя 170
заснуть 348; ~ надолго 351; ~ вечным сном 347, 350; ~ сном вечности 350; ~ последним сном 349
засыпать ~ вечным сном 350
затворить ~ очи 349
зверь совесть — когтистый зверь 254; как ~ 277, 278
затя ~ пафоса 216
звезда 209, 230; как звезды 277; ~ вечерняя 56; ~ дружбы 233, 240; ~ любви 56; ~ надежды 232; ~ ночи 56; ~ ночная 56; ~ утренняя 56:
зев ~ могилы 183; ~ смерти 187
зеркало ~ воды, вод 43, 46
зерцало ~ вод 43, 46
зефир 60, 146, 273, 275, 276
зима ~ жизни 152
змея 224, 226, 253; усыплять в сердце змеею 253; любоначалне, сия сокрытая змея 253; как от змеи 273; ~ воспоминаний 252; ~ зависти 209; ~ коварства 209; ~ мучений 225; ~ сердце 225; ~ страданий 252
зыби 44, 45; ~ Нептуновы 45; ~ полуденные 45
игро 209
игра 88; ~ браней 89; ~ войны 89, 138; ~ грозная 89; ~ жестокая 89; ~ кровавая 89; ~ лилая 89; ~ славы 89
игрища ~ Марса, военного покоя 88
идти 323, 324, 328; ~ (какой) дорогой 324; ~ (какой) стезей 322; ~ (какой) тропинкой 327; по стезям (чего) 326
избранник ~ Феба 116
Ипнокрена 105, 132
испить ~ отраву (чего) 302; ~ фиал (чего) 298; чашу (чего) 299; ~ яд (какой) 302
источник 150
истощать ~ яд (чего) 307
истощить ~ фиал (чего) 308
исчадие 23, 26; ~ Латоны 107
исчезнуть 336, 337
камена 106, 132
кастальские ~ воды 132
Киприда 236, 245
клеветы ~ Парнасские 113

ключ ~ кастальский 106, 180; ~ забвения, 179
копь ~ Аполлонов, крылатый, парнасский 107
конюший ~ дряхлого Пегаса 28, 113
коса 203; ~ времени 169; ~ смерти 153; ~ хладная 157
Коцит 154, 196
край¹ 40, 43; ~ земли полуленной ~ надзвездные 41; ~ полунощи 48; ~ Эльвины 49
край² ~ гроба 191; на ~ гроба 191, 154; у ~ гроба 154, 191
креп ~ печали 228
крестник ~ муз и Феба 31; ~ Вольтера 31
крикун ~ Фернейский 113, 115
кристалл ~ вод 46
кров ~ мрака 54; ~ ночи 54; ~ роз-вешних 267; ~ типины 264
кровь 360, 365, 369
крокодил 209; ~ злобы 225
круг ~ вселенной, земнн, земной, мира 48, 67, 68
крутизна ~ эфира 65
крыло 54, 60, 83, 131, 199, 262—265, 267; ~ воображения 131; ~ восторга 131; ~ вымысла 131; ~ мечты 131; ~ надежды 241; ~ поэзии 131
кубок ~ (чего) 158, 209, 221
Купидон 236
лавр 83, 84, 138, 367, 369, 370; ~ Геликона 137
ладья 150, 192, 194
лампада 56, 230, 255; ~ божья 71; ~ златая 71; ~ небес 71, 142; ~ небесная 56, 70, 71, 142; ~ неугасимая 56; ~ ночи 71; ~ ночная 56, 71; ~ огненная 56; ~ точная 71
лазурь: ~ небес, небесная 40, 46, 63
латы 364; ~ деревянные 156
лебедь: (белый) как лебедь 270
ленивец ~ парнасский 23, 28, 113, 115; ~ на Парнасе 116
Лета 154, 160, 180, 195, 196
лето ~ жизни 170
лечь ~ в гроб 352
лик ~ Дианы 58, 59; ~ лунный 58, 62; луны 58, 59; ~ солища 58, 59, 62
лилия/лилея 244; как ~ 271
лира 106, 125, 127, 132, 134—137, 140, 142, 144, 145, 241, 242, 361, 363, 364
лить ~ в душу, сердце, грудь, огонь 300; ~ (что) 300

- лицо ~ земли, небес 58, 59; ~ зарп 58; ~ солнца 58
лоно 269; ~ тишины 141; в лоно, лоне, на лоно (чего) 262, 265, 268; на лоне, в лоне 264, 265, 268, 269
луна под луной 49
луч 83, 209, 230; ~ бессмертия 84, 232; ~ блаженства 231, 232; ~ веры 247; ~ веселья 231, 232; ~ жизни 163, 166, 242; ~ забавы 231; ~ любви 231, 232; ~ младости 163; ~ надежды 231, 232; ~ отрады 231; ~ правды 248; ~ предчувствия 231; ~ премудрости 210; ~ радости 231, 232; ~ свободы 231; ~ славы 84, 210, 232, 251; ~ спокойствия 231; ~ счастья 231; ~ тщеславия 231
любимец 26; ~ Аонид 27; ~ Аполлона 117, 122; ~ моды 30; ~ муз 30, 117; ~ муз и граций 27, 31, 117; ~ харит 23, 113
любитель ~ Байрона 120
любовник 23, 26, 113; ~ весны 29; ~ муз 27, 113, 116, 117; ~ наслаждения 27; ~ небес чужих 27; ~ славы бранной 92, 96; ~ харит 27, 116
лютя 106
- мак 235, 244; не маками.. Морфей закроет очи, ленивый ~ покроет очи 235
Марс 74, 78
мгла 52, 209, 210, 226, 227, 249; ~ воздушная 64; ~ немая 202; ~ ночи 52, 55, 167; ~ ночная 52, 55, 61, 62; ~ предрассуджений 229; ~ уничтоженья 163
мед ~ (чего) 209, 219
меч 85, 86, 87, 102, 360, 364, 366, 371, 372
мир ~ земной, подлунный, под - солнечный 40, 43, 43, 49
могила идти зыти в могилу 153, 155, 163, 166; у могилы, до могилы, за могилкой 162
молния 78; под молниями 77; как ~ 98
молчание ~ вечное 155
море 150; ~ бытия 174, 192; ~ грядущего 194; ~ жизни 150, 192; ~ жизненное 174, 192; ~ житейское 192; ~ мира сего 192; ~ мирское 174, 192; ~ суеты 174; ~ тревоженное 192
Морфей 175, 199, 234, 236
- мрак 209, 210, 226, 228, 249, 250; ~ ада 163; ~ адский 163; ~ вечный 163; ~ гроба 163; ~ гробовой 163; ~ гробницы 163; ~ душевный 228, 229; ~ заблуждения 248; ~ земли сырой 202; ~ могилы 163; могильный 163; ~ неверия 248; ~ ненастья 229; ~ ничтожества 166; ~ ночи 52, 55; ~ ночи невежественной 227; ~ ночной 52, 55; ~ печали 227; ~ смерти 163; ~ смертный 163; ~ сует земных 250; ~ уныния 229
муза 361
- наездник ~ Пегаса 117, 118, 132
наперсник 25; ~ Аонид 23, 27, 28, 113, 116; ~ Душеньки 117; ~ муз 27, 113, 121; ~ Психей легкокрылой 113
наперсница ~ порочных заблуждений 27; ~ свободы 30
напасть ~ любовная 210
народ ~ гарнасский 113
наследник ~ рифм (чьих) 113; ~ Тибулла и Парни 113
небо: под небом (чего) 49, 50, 61, 71, 138
невольник ~ розы, 31
недра: в недра, недрах (чего), из недр (чего) 262, 264, 265; в недрах тишины 262
недуг ~ пламенный 130
нектар 209, 219, 247; ~ любви 219; ~ сладких упоений 219
Немезида 75
ненастье 210; ~ душевное 227; ~ грозное 229
непогода 78, 210; ~ бранная 80, 98, ~ военная 81
нить ~ жизни (чьей) 151, 156, 167, 205, 206
новоселье 102; ~ гроба 159; ~ холодное 102, 200
ночлег ~ вечный 178
ночь 61, 209, 210, 226, 227; ~ вечная 163, 166, 259; ~ гроба 154, 163; ~ гробовая 154, 163, 166; ~ могилы 154; ~ могильная 163, 166,
- обиды ~ Киприды, Кушидона 216
обиталище ~ (кого, чего) 47
обитель 153; ~ Аонид 107; ~ воздушная 47; ~ звездная 47; ~ те-ней 154
облако 209, 226, 227; ~ (чего) про-гнать, рассеять; ~ печали 227
области ~ безвестные 68; ~ заочны 67

образ ~ Феба скрылся 58
объятия в объятия, в объятиях (чего)
261, 262, 265, 267; ~ дружбы 266;
~ лени 266; ~ любви 266; ~ мечта-
нья 264; ~ мира 266; ~ Морфея
264; ~ муз и граций 266; ~ на-
дежды 266; ~ неги, нег 266; ~
отдохновения 265; ~ пожаров 268;
~ покоя 263, 264; ~ свободы 264
266, ~ сладострастия 265; ~ смерти
264, 268; ~ сна 265; ~ типины
264; из ~ чести и гордости 266
огонь, огонь 78, 161, 197, 209, 211,
212—214, 217—219, 244; ~ адский
154; ~ битвы 85; ~ бога Дель-
фийского 129; ~ боя 85, 93; ~
брани 85; ~ венера 211; ~
вечный 154; ~ войны 85, 93,
101; ~ геенский 154; ~ души свя-
щенного 129, 211; ~ желаний 214,
216, 240; ~ жизни 151, 162, 166;
~ злости 211; ~ любви 211—213,
217—219; ~ любовный 211; ~ мя-
тежный 212, 246; ~ небесный 130,
211; ~ нежный 211; ~ листовой
~ 212; отравы сладкой 213, ~ Пири-
да 130; ~ поэзии 140; ~ поэта
130; ~ поэтический 140; ~ рев-
нивый 245; ~ ревности 211; ~ сер-
дечный 211; ~ сердца 211; ~ стра-
сти 211, 217, 256; ~ страстный
211; ~ храбрости 94; ~ чувст-
ва (какого) 211; ~ Эроса 211
окаменеть 314, 315
океан ~ жизни 192; ~ жизненный
192; ~ житейский 192; ~ мира
сего 192
оковы 209, 245; ~ смертные 155
оледенеть 314
опочить 351
оратай ~ жизненного поля 185
орел как ~ 136, 248; быстрее ~ 275;
~ Екатерины 25, 30, 33, 124; ~
Екатерининские 32, 124; певцов
земных 33, 123; ~ поэзии 33, 123;
~ России мощный 92; ~ Север-
ный 33, 123
Орфей ~ полуночных дубрав 114
осень ~ жизни, (чьих) лет, дней 152,
170
оставить ~ мир 354; ~ праздник
жизни 332, 354
остывать 315
остыть 314
отец ~ Кандида 28, 113; ~ парнас-
ский мой 113; ~ Энеиды 117
отлететь ~ на берег вод завбенья 335
отрава 209; пить ~ сладкую в люб-
ви 218; пить, лить ~ (чего) 219;

любовь ~ наших дней 240; ~ слад-
кая 220
охладеть 314
очи ~ небес, божьи 72
парки 151, 156, 167, 204, 205
Парнас 105, 108; ~ московский 106;
носить мундир Парнаса 132
парни ~ российский 113, 114
пастырь ~ стран эфира 55
певец 119; ~ августов 117; ~ Буя-
нова 113, 115; ~ воспевший Вакха
и Темиру 113; ~ влюбленных жен-
щин и царей 115; ~ дубрав 117;
~ Екатерины 113, 115; ~ Кипри-
ды и Амура 119; ~ Корсара 119; ~
Леилы 117; ~ Литвы 119; ~ люб-
ви 34; ~ Пиров 117; ~ прослав-
ленный ретивой музой 113; ~ Тисс-
кой 113, 114; ~ Фелицы 115; ~
харит 119; ~ царей 113
Пегас 105, 126, 132
пелена ~ ночи 53, 54; ~ ночная 53;
~ предрассуждений 229; тень но-
чи лежит пеленою; сумрак ложит-
ся пеленою 54;
пепел раздувать холодный ~ брани
100
перейти ~ жизнь (какой) тропкою 326
Пермесс 107
перун 77, 78, 81, 82, 99; ~ как бое-
вой ~ 98; ~ зевсов 82; ~ веко-
вечной державы 78; ~ Кагульских
берегов 99
печатать клясть ~ (на что); ~ рево-
сти 229
пилигрим 184
Пинд 105
Пиндар ~ Холмогор 113, 114
пир 87, 88, 101, 102, 200; ~ войны
87, 88; ~ воображенья 128, 137;
~ жизненный 159; ~ жизни 151,
158; ~ земной 158; ~ кровавый 87,
88, 89, 101; ~ мечей 87; ~ ра-
зума 137; ~ славы 88; ~ смерти 87
пигать ~ жар (чего) 319; ~ огонь че-
го 319; ~ пламень 319
питомец 22, 26; ~ Аонид 27, 107;
~ Аполлона 27, 34, 107, 113, 116, 117,
132; ~ Беллоны 92; ~ битвы 27,
92; ~ брани 27, 92, 95; ~ вдох-
новенья 27, 34, 113; ~ граций 27,
31, 107, 113, 117; ~ забавы 27;
камен 107; ~ лени 23; ~ муз 27,
34, 107, 113, 116, 117, 132; ~ муз
латинских 120; ~ набегов 27, 92;
~ наслаждений 27; ~ нег 27, 113;
~ пизрид 107; ~ славы 92, 95;
~ Феба 27, 107, 113

пить ~ желчь (чего) 297; ~ мед (чего) 297; ~ отраву 302; ~ сладость (чего) 297; ~ струи (чего, какие) 307; ~ ток (чего) 297; ~ яд 302; ~ яд (чего) 297, 307; ~ чашу (чего) 296, 297, 298; ~ из чаши (чего), 299; ~ из чаши (что) 297 ~ полной чашей (что) 297; ~ (что) 297, 298
плаватель 185
пламенеть ~ (кем) 313; ~ (чем) 312, 318; ~ огнем (чего) 310; сердце ~ к кому 312
пламеник 78, 161; ~ (чей) 162; ~ Беллоны 78, 79; ~ жизни 151, 161, 162
пламень 78, 85, 93, 96, 130, 161, 166, 211, 214, 246; ~ бесплодный 213; ~ бодрости 211; ~ боя 93; ~ брани 79, 85; ~ бранный 85; ~ бытия 162; ~ вдохновенный 129; ~ вдохновения 129, 130; ~ Венеры 211, ~ войны 85, 93, 96, 100; ~ дней (чьих) 161; ~ души 211; ~ жадности сердечной 211; ~ жизни 161, 162; ~ любви 211, 212, 218, 220; ~ любовный 211; ~ мечты ревнивой 212; ~ нежный 211, 212; ~ священный 129; ~ сердечный 211; ~ сердца 211; ~ страстей 211, 214, 256; ~ страстный 211, 240; ~ упоенья 212; ~ Эроса 211
плоды ~ мечты (чьей) 135
погасать ~ светильник дней 344
погасить ~ (чей) жар 311
погаснуть 345, 346; ~ пламень жизни 344; ~ (чей) век 344; ~ (чья) жизнь 344
подлунная 49
поднебесная 49
подруга 23, 26, 30; ~ бдений и пиров 29; ~ досуга 36; ~ думы праздной 29, 31, 36; ~ наслаждений 29; ~ небесные 29; ~ размышленья 29; ~ скорби и мечты 56; ~ труда 36; ~ Феба 107
подсолнечная 49
пожар 78; ~ брани 85, 101; ~ войны 85, 100
пойти ~ на новоселье 335
покров ~ (чего) 53, 244; под ~ (чего) 262, 267; ~ зари 54; ~ ночи, ноши 54; ~ печали 242
поклонник ~ Аонид 148; ~ муз и мира 30; ~ поэзии 117; ~ славы 27
покрывало ~ кручины 228; ~ ночи 53; ~ скорби 228; ~ скромности 228

покрыться ~ вечной тьмою 337
полдень ~ жизни (чьей), лет (чьих) 152, 170, 178
поле ~ Беллоны 91; ~ беллонино 91; ~ битвы 91; ~ боевое 91; ~ боя 91; ~ брани 91; ~ бранное 91; ~ влажное 40; ~ воздушное 40, 68; ~ жизни 150, 183, 173, 241; ~ звездное 41; ~ кровавое 91; ~ лазоревое 67; ~ Марса 91; ~ марсово 91; ~ мести кровавой 91; ~ небес 68; ~ небесное 41, 67, 68; ~ небосклона 67; ~ оживаний ужасных 91; ~ победы 91; ~ ратное 91; ~ славы 91; ~ смерти 91; ~ смертное 91; ~ страны воздушных 41; ~ сражений 91; ~ чести 91; ~ эфирное 68
полет на крыльях мечты 111
полететь ~ стезей (чего) 323; ~ (какой) тропой 323
полог как шптыль ~ 66, 280; ~ смертный 165
померкнуть 345
поприще ~ кровавой мести 91; ~ мечей 91
порфира ~ утренняя лазорева, лучей 66
посетитель ~ Пипда 24, 113
потеха 88; ~ бранная 87; ~ драки 90; ~ Марса 88
поток 150; ~ слез 137; ~ (чьих) дней 180; ~ понестись потоком 272
потонуть ~ (в чем) 299, 308
потухнуть 346; ~ (чья) жизнь 344; ~ жар души 314
потушить ~ жар (чего) 311; ~ пламень 311
почерпать ~ (что) 304
почерпнуть ~ (что) 304
почивать ~ в бозе 351
почить ~ беспробудным сном 347; ~ вечным сном 347; ~ в могиле 351; ~ мертвым сном 348; ~ навсегда глубоком сном 352; ~ непробудным сном 348, 350; ~ сном в последний раз 348; ~ холодным сном 348
праг ~ вечности 164, 190; ~ восточка 69; ~ гроба 164; ~ гробовой 164; ~ могилы 164; ~ могильный 164
праздник 87, 152, 161; ~ жизни 151, 158—160; ~ мести 89; ~ мечей 87
предводитель ~ муз 107
предел 43, 47, 49, 166; ~ вечности 195; ~ земной 40; ~ могильный 164
преходить ~ поле жизни 328

привязанность ~ сердечная 215
прислужница ~ свободы 30; рифма
~ странная 133
пристань 151, 186; достигнуть надеж-
ной ~ 188
приют 153; ~ вечного покоя
пройти 324; ~ (какой) стезей 327;
~ степь 328
пролить ~ в грудь (что) 304
пропасть могильная 188
пророк ~ вкуса и Парнаса 122; ~
возвышенных муз 113, 121, 122
протечь ~ (каким) путем 322; ~ свое
поприще 328
проходить 324, 328; ~ пустыню ми-
ра 327; ~ какой стезей 327; (чей)
век ~ (какой) тропой 323
птеньк ~ школы Левшина 34
пускаться ~ в путь 325
пуститься ~ в путь жизни 322
пустыня 67, 149; ~ жизненная 173;
~ жизни 183, ~ мира 172, 173,
176, 177; ~ неба 48, 67, 71, 141
путник 185; ~ по путям, полю жиз-
ни 184
путница ~ небесная 55, 56
путь 149, 171 176 — 178, 193; ~ бед
исполненный 150; ~ жизни 150,
171, 172, 174—176, 178; ~ жиз-
ненный 150, 163; ~ спасения тес-
ный, широкий 181, 183; ~ терни-
стый 150, 172, ~ тревоженный
150
лучина 41, 42, 63, 150, 192, 209; ~
вод 44; ~ волн 43; ~ моря 44,
63; ~ морская 63
шлы 78, 209, 211, 213, 216; ~ боя
94; ~ войны 94
пылать 312, 316, 320; ~ (кем) 313,
314; ~ (чем) 312, 218, 319; ~ ду-
шою 313; ~ в огне (чего) 310
равнина 46; ~ вод 46; ~ озер 46
разгораться ~ (каким) пламенем
310, ~ чувства пламенем (чего)
311
разжигать ~ огонь (чего) 311
разлука 166
рана 209; ~ любви 243; ~ сердечная
243; ~ совести 137, 243, 250
раскол 75
распалить ~ огонь (чего) 311
рассвет 152; ~ жизни 170, 196
река 272; хлынуть рекой 372; слезы
потекут рекой 272; ~ дней (чьих)
180; ~ жизненная 180; ~ жизни
180
риза 53; ~ гробовая 156; ~ почт
53, 54; ~ темноты 53

рог 368
родитель ~ стихов 28, 113
роза 137, 150, 156, 242, 244; как ~
271; как ~ румяна 287; ~ роман-
тические 141; ~ юности 156
рука ~ (чего) 262, 264, 266, 267
ручей ~ (чьих) дней 181
сабля 86, 366
сатапа ~ париасский 110
свершать ~ (какой) путь 325
свершить ~ путь жизни 325
свершиться ~ (чей) путь 325
свет 161, 209, 230, 243; ~ (чего) 244;
притечь ко свету 249; ~ бессмер-
тия 84; ~ веры 210, 248; ~ весе-
лый 231; дольний 49; ~ зарп 57;
~ здешний 49; ~ земной 49;
~ знаний 231, 247, 251; ~ истины
231, 248; ~ луны 57; ~ любви 232;
~ надежды 231; ~ отрадный серд-
цу 231; ~ подлунный 49; ~ прав-
ды 210, 247, 248, 251; ~ радости
232; ~ солнца 57; ~ славы 84; ~
тот 153, 163; ~ ума 247
светило 67, 209 230; ~ высокое 72;
~ дня 55, 56, 58, 63, 167; ~
дневное 55, 56, 63; ~ ночи 55, 56;
~ ночное 55, 56
светильник 56, 209, 230, 255; ~ враж-
ды 78; ~ дней юных 162, 197;
~ жизни 151, 161; ~ просвещения
231, 250
свирель 125, 142
свод ~ лазурный 46; ~ неба 46, 72,
279; ~ небесный 46, 279; ~ синий 46
сгорать 313; ~ (кем) 314; ~ (чем)
312; пламенем (чего) 311
Селена 70
селения ~ воздушные 41; ~ эфир-
ные 47
сень под сень (чего); под сенью (чего)
61, 138, 262, 264, 267; ~ берегов
забвения 197; ~ вечная 154; ~ гро-
ба 154, 155, 197; ~ гробовая 154;
~ гробницы 196; ~ могилы 154;
~ могильная 154, 197; ~ мра-
ка 54; ~ ночи 54; ~ подземная
154, 155, 197
серп 153, 203
сеть 233, 245—246
сеятель ~ дум 121; ~ духовных да-
ров 34, 111, 121; ~ свободы 120
сншева 40, 43; ~ воздушная 47; ~ мо-
рей 47; ~ небес 46, 47; ~ небес-
ная 46, 47
сняние 83
скальд ~ Россия вдохновенный 113;
~ России 115

скитаться ~ в белом свете 326; по земле 326
склонность ~ милая 215
скорпион 209, 225
слава 78, 83—85
следовать ~ стезей (чего) 326 —
служитель 113; ~ отставной Парна-
са 28, 113
смежить ~ взгляд 347, 349; ~ взор
349; ~ очи 349
смерть 157, 165, 167, 187, 201, 203;
как смерть 271
снег как снег 270
снити ~ в подземный дом 335
солнце 209, 230, 248; ~ правды 247,
248; ~ ума 247, 255; ~ христиан-
ства 247
сожигать огонь (чего) ~ душу 311
созданья ~ души 137
сойти ~ в гроб отцов 339; ~ в мо-
гильню сень 339; ~ в места, где...
335; ~ в скорбную обитель 335;
~ в таинственную сень гробницы
339; ~ на берег Ахерона 335;
~ под вечны своды 338
сокрыться 336
сомкнуть ~ взор 347, 349; ~ глаза
349; ~ очи 349
сон 102, 201; как ~ 201, 271, 275; ~
беспробудный 102; ~ веков 199;
вечный 102, 153, 166, 186, 199,
200, ~ гробовой 102, 166; ~ дол-
гий 102, 200; ~ могильный 102,
153, 166, 199; ~ могилы 199; ~ не-
пробудный 153, 199, 200; ~ после-
дний 102, 200; ~ поэзии 166; ~
смертный 153, 199; ~ хладный 153,
200; ~ холодный 102
сосед 118; ~ (чей) на Пинде 113, 119
сосуд 209, 221; ~ благости 222
спунуца ~ ночей 55
спать 348, 349; ~ в гробе 352, 353;
~ последним сном 349
спешить ~ (какой) стезей 323; ~ (ка-
кой) тропой 326
спор 101, 134; ~ бранный 88, 89, 95,
96, 101; ~ военный 89, 101; ~ крова-
вый 89, 94, 101; ~ славян между собою
101; ~ счастливые Богдана 95, 101
старовер ~ парнасский 117
стезя 149; ~ над бездной 167, 171;
~ жизни 171, 172, 178, ~ колю-
чая 172; ~ правды 176; ~ темная
167 177; ~ тесная 172; ~ (чья)
171, 172
стекло ~ влажное, вод, водное, зыб-
кое, озера, прозрачное 46, 70
стель 43, 67, 150; ~ бытия 48, 180;
~ воздушная 40, 67; ~ глухая зе-

мой дороги 48, 173, 180; ~ сая
жизни 48, 180; ~ мирская 179, 180;
~ неба 67; ~ небес 67; ~ зфпра
67
стигийский ~ берега 154
Стикс берега ~ 154
стихия 45; ~ побежденная 45; ~
свободная 45
страна 47, 48
странник ~ земные 184; ~ жизни
сей 184; ~ мира 184; ~ по путям,
полю жизни 184
странница ~ небес 70, 71
странствие ~ земное 185, 186
странствовать ~ на свете 325; в тер-
нистой пустыне 326
страсть 214, 216; ~ любовная 215;
~ лютая 215; ~ нежная 215, 246;
~ пламенная 215; ~ прелестная
215; ~ приятная 215; ~ шлыкя
215; ~ сердечная 215; ~ сласто-
любная 215
стрела 79, 85, 86, 176, 366; ~ боевые
95; ~ гибели 153; как ~ молнии
270; ~ неврима 157, 198; ~ роко-
вая 153; ~ смерти 153; ~ смертная
153
струна 363, 364
струя ~ (какая, чья) 44, 45; пить
воздушные струи 64
ступать ~ (какой) стезей 324
судия боев парнасских судия 117
султан ~ французского Парнаса 113
сумрак 52, 54, 166, 210, 227, 228; как
~ 275; ~ гроба 154; ~ гробовой
154; ~ могилы 154; ~ могильный
154, 202; ~ ночи 52; ~ ночной 52;
~ полуночи 52; ~ смерти 163,
167, 201
сундук лечь в ~ 155
сходить ~ в гроб 338; ~ в могилу 335
сын 22, 25, 26, 30; ~ Авзонии 27, 34,
35; ~ Беллоны 22, 24, 27; ~ бес-
печности 27; ~ Бородина 92; ~
брани 27, 92; ~ веры, 168; ~ вой-
ны 22; 22; ~ вражды и зависти 27;
~ Державина 34; ~ дней весен-
них 60; ~ долины злочной 31; Кав-
каза 93, 95; ~ лени 22—24; ~
Ломоносова 34; ~ Марса 22; ~ Мар-
совы 30, 93; ~ мечты; ~ Мама и
Минервы 27, 28; ~ неги 24; ~ неги
22; ~ Парнаса 27; ~ побед 93,
95; ~ расчетов 28; ~ России 92; ~
Саади 33; ~ свободы 27, 92; ~ Ски-
фии 27, 92; ~ славы 27; ~ славян
92; ~ скуки 22, 35; ~ степей 27;
~ страстей и немощей 168; ~
счастья 24, 92; ~ счастья и Бел-

- лоны 92; ~ Феба 22, 24, 34, 113, 117, 132; ~ юга 29
- гащиться ~ своей тропею 326
- таять 313; ~ сердцем 313; ~ (кем) 314
- твердь 42; ~ воспаленная 48; ~ голубая 48; ~ звездная 42; ~ небес 48; ~ небесная 42, 48; ~ полей воздушных 48; ~ сапфирная 48; ~ светлая 48
- творец ~ бессмертные 113; ~ любимый апolloном 113; ~ Макбета 35, 119; ~ од 113; ~ списавший Простакову 113
- творенье 147 ~ громкие Рифматова, Графова 148; ~ новорожденное 147
- темнота 52, 154, 226, 227; ~ ночи 53, ~ ночная 52, 53
- тьень 209, 210, 227, 228; ~ (чего) 228, как ~ 271, 276; ~ грусти 228; ~ зари 276; ~ могилы 202; ~ ночи 52, 275; ~ ночная 62, ~ печали 228; ~ полуночи; ~ скуки 228
- терн 172, 244; ~ жизни, 150; ~ славы, 137
- течь ~ путем (чего) 322; ~ стезей (чего) 326; ~ (какой) стезей 322
- тлеть 312; ~ (кем) 313; ~ (чем) 317; сердце ~ страстью 312
- ток ~ дней (чьих) 180, 181; ~ жизни 180; ~ Певские 45
- тонуть ~ (в чем) 300, 309
- тревога 90; ~ божья 90; ~ боя 90; ~ бранная 90; ~ войны 90; ~ гибельные 90; ~ кровавые 90; ~ свирепые 90
- треножник 106, 136
- тропа 149, 171
- тропинка 171
- труба 106, 125
- туман 209, 210, 226—228; ~ ночи вечной 202, 259; ~ печали 227; ~ уныния 229
- туча 209, 226, 227, 243; ~ печали 227
- тьма 54, 161, 166, 209, 210, 226—228, 230, 243; ~ ада 163; ~ адская 163; ~ вечная 163, 166, 201; ~ гроба 163, 202; ~ гробовая 163, 166; ~ глупости 230; ~ заблуждения 230, 248; ~ истин низких 251; ~ крошечная 154, 202; ~ могилы 163; ~ могильная, 163, 166, 202; ~ поверия 248; ~ всзнания 210; ~ ночи 52, 55; ~ почная 51, 52, 55; ~ полуночи 52; ~ смерти 163; смертная 163; холодная 202
- тянуть ~ чашу жизни 332
- увядать 341, 342, 343
- увянуть 340—343
- угасить 346; ~ (чей) пламень 312
- угасить ~ свой пламень 311
- угаснуть 345, 346; ~ (чей) век 344; ~ пламя страстей 314; ~ жар сердца (в ком) 312; ~ любовь 320
- ужас ~ боевой 94; ~ браней 94; ~ военный 94; ~ войны 94; ~ мира 94
- узы 209, 233; ~ брака 243; ~ бранные 168; ~ духовные 177; ~ крови 243; ~ смертные 155
- уйти ~ в подземные жилища 339; ~ тропой (чего) 326
- укрыться ~ навек 335
- улететь ~ в страну, где... 335
- умчаться 336
- упиваться ~ (чем), 299, 300, 304
- упиться ~ (чем) 300, 301, 303, 305; ~ ядом 304, 306
- упоить ~ (чем) 303; ~ чашею (чего) 303; упоенный (чем) 299, 300, 301; ~ (какой) желчью 302; ~ травой (чего) 302
- уснуть 348; ~ навек 348, 352; ~ сном могилы 347
- уста ~ ада 188
- утехи ~ Купидона 216, 261
- утечь ~ в толлу теней 338
- утонать ~ (в чем) 300, 304, 309
- утро ~ дней (чьих) 152, 170, 242; ~ жизни 152, 170; ~ года, 170; ~ лет (чьих, каких) 169, 170
- утушить ~ огонь (чего) 311
- факел 209, 230; ~ погасший 162; ~ потухший 197; ~ жизни 161; ~ мщения 83; ~ дней (чьих) 162
- Феб 37, 55, 60, 105, 126, 132, 321
- флал 158, 209, 221; ~ жизни 151; ~ забвения 210, 222; ~ кар 222; ~ лютости богов 222; ~ раскаяния 223; ~ стыда 222; ~ ярости 222
- флер 53; флеровый колпак 53
- хлябь 41, 44; ~ влаги 42; ~ влажная 42; ~ воздушная 42; ~ медная 82; ~ моря 42, 63, ~ морская 42, 63
- ходить ~ стезей (чего) 326
- храм 41
- хребет 45
- хрусталь ~ вод 46; синий 46

царица ~ Геликона 34; ~ дум лучших певца 55, 71; ~ дум и вздохов нежных 55; ~ звезд 55; ~ наслажденный 29; ~ небес лазоревых 55; ~ ночи 29, 55; ~ ночи и теней 55; ~ пафосская 160; ~ светил ночных 55; ~ тишины и сна 55; ~ цветов 60

царство ~ тьмы 154

царствие ~ небес 185

царь ~ всевышний 29; ~ лучистый 37; ~ небес 99; ~ небесный 29; ~ ночи 29, 55; ~ певцов лесных 29; ~ певцов 60; ~ пернатый 29; ~ подземный 29

цвет/цветы 138, 197; ~ воображения 138; ~ жизни 141, 150, 152, 163, 166, 168, 169; ~ Парнаса 138; ~ парнасские 138; ~ поэзии 138; в цвете (каких) дней 169; ~ (каких) ~ лет 169 возраста (какого) 169 цевница 106, 125, 363

чадо 23, 26, 27, 30; ~ Беллоны 23, 27, 92; ~ весны 60; ~ света 33; ~ свободы 33, 138

чаша 151, 209; (чего) 221; ~ блаженства 222; ~ бытия 158, 159, 226; ~ гнева 221, 222; ~ жизни 151, 158—160; ~ земная 158; ~ зол 221; ~ жар 221; ~ любви 222;

~ наслажденья 222; ~ скорби 210, 244; ~ сладострастья 210, 244; ~ смертная 210, 221; ~ страдань 210, 222, 244; ~ Христова 221

чело 58; ~ луны 59

челл 150

челнок 192

челюсти 82, 187; ~ ада 154, 155, 186, 187; ~ медные 82; ~ медяны 76; ~ насыты рока 187; ~ смерти 187; смертные 188

черпать ~ чашей (что) 304

шлем 360, 364

явиться ~ на жизненном пиру 331
яд 209, 217 — 219, 223; ~ (чего, какой) 219, 220, 221, 244; ~ грусти 219; ~ досады 219; ~ зависти 226; ~ злочестия 219; ~ злы нильски 225; ~ клеветы 226; ~ коварства 244; ~ лести 224; ~ любви 218 ~ мучений 225; ~ мщенья 219; ~ роскоши 225; ~ скорби 219, 225; ~ скуки; ~ страстей 218; ~ ума 219

язва 209, 250; ~ тайная 243, 251
язык ~ богов 125; ~ вдохновения 125; ~ поэтов 125; Феба, 125
ярмо 209

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	3
------------------------	---

А. Д. Григорьева

ПОЭТИЧЕСКАЯ ФРАЗЕОЛОГИЯ ПУШКИНА

I. Общие замечания о поэтической фразеологии предпушкинского времени	5
II. Перифрастические обозначения лица (персонажа) в поэзии Пушкина	22
III. Перифрастические наименования предметов и явлений природы (пейзаж)	37
IV. Поэтическая фразеология, связанная с темой «война»	74
V. Поэтическая фразеология, связанная с темой «поэзия»	105
VI. Поэтическая фразеология, связанная с обозначением «жизни» и «смерти»	149
VII. Поэтическая фразеология, обозначающая различные чувства и состояния	209
VIII. Поэтические сочетания предложного типа	262
IX. Сравнения — фразеологизмы	270
X. Заключительная часть	280

Н. Н. Иванова

ПОЭТИЧЕСКАЯ «ГЛАГОЛЬНАЯ» ПЕРИФРАЗА У ПУШКИНА

I. Введение	293
II. Глагольные сочетания с образной основой	296
Сочетания со значением «испытывать какое-нибудь чувство, состояние»	296
Сочетания со значением «жить»	321
Сочетания со значением «умереть»	334
III. Глагольные сочетания со словами-символами	356
Список основных источников	373
Указатель описательно-метафорических, перифрастических сочетаний и символов	378

Поэтическая фразеология Пушкина

*Утверждено к печати
Институтом русского языка АН СССР*

Редактор издательства *Л. М. Гаврилова*
Художник *Н. Б. Старцев*. Технический редактор *Ф. М. Хенох*

Сдано в набор 10/XII 1968 г. Подписано к печати 11/III 1969 г.

Формат 60×90^{1/16}. Усл. печ. л. 24,5. Уч.-изд. л. 26,3.

Тираж 6500. Тип. зак. 1445

Цена 1 р. 84 к.

Издательство «Наука».

Москва К-62, Подсосенский пер., 12

2-я типография издательства «Наука».

Москва Г-99 Шубинский пер., 10

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Стр.	Строка	Напечатано	Должно быть
165	17 сн.	частные	частые
179	8 сн.	Кооносу	Кроносу
188	2 сн.	1677 г.	6677 г.
258	16 св.	своей	твоей
261	20 св.	вдохновенья	вдохновенье
268	11 сн.	niebie	siebie
270	11 сн.	берег	брег
271	1 сн.	Матер.	Матф.
273	15 св.	<i>старый волк</i>	<i>старый вол</i>
304	21 св.	Не спим в роскоше	Не спим мы в роскоше
321	3 св.	Волненьем	Волнениям
333	25 св.	одинокий	одинокой
348	26 св.	<i>Почитают</i>	<i>Почиют</i>
356	2 св.	Глагольнье	Глагольные
367	1 св.	<i>пролит —</i>	<i>пролить —</i>
370	9 св.	Лев Сергеевич	Лев Сергееч
376	23 св.	Трусова	Урусова

Поэтическая фразеология Пушкина.