

В. В. В И Н О Г Р А Д О В

СТИЛЬ  
ПУШКИНА



ОГИЗ  
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА — 1941



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Стиль — понятие широкое и многозначное. Я подхожу к стилю Пушкина со стороны лингвистики. Эта книга о стиле Пушкина является продолжением моего исследования языка Пушкина. Но и в таком ограниченном кругу я не мог исчерпать вопроса о стиле Пушкина. Описание стиля исторического романа, стиля исторических работ, публицистического и эпистолярного стилей Пушкина выделено мною в особую книгу. Основная тема предлагаемой книги — наблюдения над образованием устойчивых поэтических методов отражения и изображения действительности в пушкинском творчестве, изучение генезиса, изменений и основных этапов эволюции художественного стиля Пушкина.

Стиль Пушкина рассматривается мною в движении. Воспроизводится последовательность и, по мере возможности, закономерность его развития. Поэтому я стремился, насколько позволял объем работы, изучать и описывать пушкинский стиль на широком историческом фоне художественно-идеологической борьбы в русской литературе первой трети XIX века.

*Виктор Виноградов*





# I

## ОТНОШЕНИЕ К СЛОВУ И УПОТРЕБЛЕНИЕ СЛОВА В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ ПУШКИНА

§ 1. В языке Пушкина вся предшествующая культура русского художественного слова не только достигла своего высшего расцвета, но и подверглась решительному преобразованию. Язык Пушкина, отразив прямо или косвенно всю историю русского литературного языка, начиная с XVII века до конца тридцатых годов XIX века, вместе с тем определил во многих направлениях пути последующего развития русской литературной речи и продолжает служить живым источником и непревзойденным образцом художественного слова для современного читателя. Стремясь к концентрации живых сил русской национальной культуры речи, Пушкин, прежде всего, произвел новый, оригинальный синтез тех разных социально-языковых стихий, из которых исторически складывается система русской литературной речи. Это были: 1) церковно-славянизмы, являвшиеся не только пережитком феодального языка, но и приспособившиеся к выражению сложных явлений и понятий в разных стилях современной Пушкину литературной (в том числе и поэтической) речи; 2) европеизмы (преимущественно во французском обличьи) и 3) элементы живой русской национально-бытовой речи, широким потоком хлынувшие в стиль Пушкина с середины двадцатых годов. Правда, Пушкин несколько ограничил литературные права русского просторечия и простонародного языка, в особенности разных областных говоров и наречий, а также профессиональных диалектов и жаргонов, рассматривая их с точки зрения глубоко и своеобразно понимаемой им «исторической характерности» и «народности», подчинив их идеальному представлению об общепонятном языке «хорошего общества»<sup>1</sup>. Однако «хорошее обще-

---

<sup>1</sup> Подробнее см. в моей книге «Язык Пушкина», изд. «Academia», 1935.

ство», по мнению Пушкина, не пугается ни «живой странности» простонародного слога, восходящего, главным образом, к крестьянскому языку, ни «нагой простоты» выражения, свободного от всякого «щегольства», от мещанской чопорности и провинциального жеманства. Пушкин стремится к созданию демократического национально-литературного языка на основе синтеза книжной культуры литературного слова с живой русской речью, с формами народно-поэтического творчества. С этой точки зрения представляет глубокий социально-исторический интерес оценка Пушкиным басенного языка Крылова, признанного в передовой критике двадцатых-тридцатых годов XIX века квинтэссенцией русской народности. Когда кн. Вяземский с аристократических позиций отрицал воплощение «духа русского народа» в языке Крылова, Пушкин возражал Вяземскому: «Ты уморительно критикуешь Крылова, молчи, то знаю я сама, да эта крыса мне кума. Я назвал его представителем духа русского народа — не ручаюсь, чтоб он отчасти не вонял. В старину наш народ назывался смерд» («Переписка», I, стр. 301).

Здесь Пушкин с необыкновенным остроумием и свободой от узко-дворянской догмы применил к Крылову образ бесхвостой крысы из крыловской басни «Совет мышей». Известно, что в этой басне мыши, вздумавшие себя прославить, решили составить совет из одних длиннохвостых мышей.

Примета у мышей, что тот, чей хвост длиннее,  
Всегда умнее  
И расторопнее везде.  
Умно ли то, теперь мы спрашивать не будем;  
Притом же об уме мы сами часто судим  
По платью иль по бороде.

Но на совете мышей оказалась среди длиннохвостых мышей и крыса без хвоста. Мышончок молодой возмущен ее обществом и говорит:

Какой судьбой —  
Бесхвостая здесь с нами заседает?  
И где же делся наш закон?..  
И можно ль, чтоб она полезна нам была,  
Когда и своего хвоста не сберегла?  
Она не только нас, подпольцу всю сгубит.  
А мышь в ответ: «Молчи! все знаю я сама:  
Да эта крыса мне кума».

Так Пушкин объявил Крылова «бесхвостой кумой» своего стиля и тем самым демонстрировал свой выход за пределы узко-классовой, аристократической культуры художественного слова. Это было свободное признание демократических основ новой системы русского литературного языка. Народная поэзия стала для Пушкина наиболее ярким выражением «духа» русского языка, его основных свойств. «Изучение старинных песен, сказок и т. п. необходимо для совершенного знания свойств рус-

ского языка», писал Пушкин<sup>1</sup>. «Читайте простонародные сказки, молодые писатели, — чтоб видеть свойства русского языка»<sup>2</sup>. Обращение «к свежим вымыслам народным и к странному просторечию», по мысли Пушкина, является одним из наиболее существенных признаков «зрелой словесности». Период «зрелости» русской литературы открывается творчеством Пушкина в двадцатые-тридцатые годы XIX века.

Синтез разных речевых стихий, которые до Пушкина были строго разграничены ломоносово-шишковской теорией трех стилей и которые подверглись решительной переоценке и стеснительным ограничениям в стилистических канонах русских «европейцев» (особенно в стилях карамзинской школы и ее ответвлений), — обуславливал полноту и безмерную смысловую емкость пушкинского стиля<sup>3</sup>. «У Пушкина впервые легко и непринужденно сошлись в одну речь и церковно-славянская 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». Со времени Пушкина любая мысль «может соединять в себе самые противоположные оттенки языка, создавать свой собственный слог, запечатленный ее внутренним свойством, ее особенным типом. Такое движение мысли, по всем слоям языка с равной легкостью, показывает, 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 служит только органом, не занимая, не развлекая, не стесняя ее своею неурядицей»<sup>4</sup>.

Синтез разнородных, противоречивых социально-языковых категорий в стиле Пушкина был органически связан с новым, осложненным пониманием структуры слова. Стили и диалекты,

---

<sup>1</sup> Poleмические и грамматические заметки, связанные с рецензиями на «Евгения Онегина».

<sup>2</sup> Ответ на статью в «Атенее» об «Евгения Онегине».

<sup>3</sup> Ср. немотивированное и случайное смешение разговорных слов и выражений с литературно-книжными в стиле ранних произведений Пушкина. Например:

*Мир крещеный потопил в крови,  
Не шадил и некрещеного,  
И в ничтожество низверженный  
Александром, грозным ангелом,  
Жизнь проводит в унижении.*  
(«Бова», 1814.)

Ср. реалистический стиль «Евгения Онегина» (7, XXXIII):

*И заведет крещеный мир  
На каждой станции трактор.*

<sup>4</sup> «Русский вестник», 1856, т. I, кн. 1 и 2; т. II, кн. 2. Ср. В. Зелянский. «Русская критическая литература о произведениях Пушкина», изд. 2, ч. VII, стр. 140—141.

которые раньше противостояли друг другу как далекие, чуждые системы, могли соприкоснуться, смешаться и слиться в новые единства только при смещении и углублении смысловой перспективы слова. Этот процесс был неотделим от реформы литературного синтаксиса и семантики<sup>1</sup>. Расширяются границы литературного языка в сторону устной речи и народной поэзии. В слове, в его смысловой глубине, происходит скрещение разных социально-языковых и литературно-стилистических контекстов. Те значения слова, которые прежде были разъединены употреблением, принадлежали разным стилям и жанрам языка художественной литературы, разным диалектам и жаргонам письменной речи или устно-бытового просторечия, сочетаются Пушкиным в новые единства. В слово вкладывается заряд из таких значений, которые раньше представлялись стилистически или диалектологически разобъединенными.

Эта смысловая многогранность слова, прежде всего, подготавливается постепенным перемещением границ между литературой и бытом, реалистическим их сближением, которое начинается в творчестве Пушкина уже на рубеже десятых-двадцатых годов, но особенно ярко обнаруживается около середины двадцатых годов (в период работы над «Евгением Онегиным», «Цыганами» и «Борисом Годуновым»).

§ 2. Молодой Пушкин (до конца десятых годов) и Пушкин половины двадцатых годов писали на разных языках. Искусственные, условные, беспредметные формулы раннего элегического стиля, разрушаясь, превращаются в иронические метафоры национально-бытовых явлений.

Например, в послании «К Жуковскому» (1816):

Смотрите: поражен враждебными стрелами,  
С потухшим факелом, с недвижными крылами  
К вам Озерова дух зывает...

Но этот же образ погибшего духа с потухшим факелом комически рисуется потом в виде амура на вывеске гробовщика, который еще по-своему пробавляется старой литературной мифологией<sup>2</sup>: «Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного Амура с опрокинутым факелом в руке, с подписью: «Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашенные, также отдаются напрокат и починяются старые».

В раннем творчестве Пушкина, как и у большинства писателей карамзинской школы, паутина «поэтических» слов и образов облакает действительность, «стилизуя» ее под заданные литера-

<sup>1</sup> Ср. жалобы Вяземского на неразработанность русского языка (в письме к А. И. Тургеневу от третьего июня 1829 года): «Ты все хочешь грамоты, да что ты за грамотей такой? Есть ошибки против языка, но зато есть и подарки языку. Уж мне этот казенный штемпель! Жмет душу. Наш язык на то только и хорош, чтобы коверкать его, жать во всю ивановскую: соки еще все в нем» (Остаф. арх., II, стр. 329).

<sup>2</sup> Ср., впрочем, статью Д. П. Якубовича: «Реминисценции из Вальтер Скотта в «Повестях Белкина», «Пушкин и его современники», в. XXXVII, 1928.

турные нормы и каноны. Слово оторвано от реального предмета. Вовлеченные в систему литературных стилей, слова здесь подбирались и группировались в образы, в фразеологические серии, которые застывали, шаблонизировались и становились условными символами тех или иных явлений или характеров, тех или иных идей или представлений. Например, ход жизни изображался в виде «нити», которая прядлась старой Паркой. Ср. у Пушкина:

И покамест жизни нить  
Старой Паркой там прядется...  
(«Опытность», 1814.)

В «Иконологическом лексиконе» (СПБ, 1786) раскрывались все атрибуты Парок, дочерей Эреба и ночи: «Сии богини, по мнению баснословцев, имели власть над человеческою жизнью и прядли оную наподобие ниток... Сия таинственная нить значит тленность человеческой жизни... Представляются они в виде трех весьма престарелых женщин, венцы на них из белого льна, перевиты нарциссами и перевязаны белыми лентами; одеяние на них одинаковое, обшито пурпуром» (стр. 219—220).

Между тем в реалистический период пушкинского творчества образ мифологической Парки рисуется в виде простой бабы:

Парки бабье лепетанье...  
(«Стихи, сочиненные ночью  
во время бессонницы».)

или экономки:

Сладкой жизни мне немного  
Провожать осталось дней,  
Парка счет ведет им строго...  
(«Ода», LVI, «Из Анакреона», 1835.)

А метафора «жизни нить» реализуется и сочетается с другими образами вполне конкретного, бытового содержания:

Несчастный мыслит жизни нить  
В волнах чудесных укрепить.  
(«Путешествие Онегина») <sup>1</sup>

Счастье рисовалось в условно-поэтическом стиле слепой богиней, которая вертит мир:

За богинию слепую,  
Не за Хлоей полечу,  
Счастье, счастье ухвачу!  
(«Опытность», 1814.)

...Поникнув головой,  
С вертушкою слепой  
Знакомиться желаешь?  
(«Послание к Галичу», 1815.)

---

<sup>1</sup> Ср. ироническое разоблачение этого мифологического образа в прозаическом отрывке (1827), использованном для «Истории села Горюхина»: «Сии-то несправедливые и безумные нападения принудили меня в первый раз выступить на поприще писателей; надеясь быть полезным любезным моим соотечественникам, пока неумолимые Парки прядут еще нить жизни, как говорит г. Филлимонов в одном трогательном газетном объявлении о поступившей в продажу книжке своего сочинения». Пушкин, Полн. собр. соч., Гослитиздат, 1936, т. VI, стр. 51; ср. т. IV, стр. 623.

Ср. в «Емблемах и символах» (1788, стр. XXXIII):

«Фортуна, богиня счастья и случаяев, изображается лысою, с завязанными очами и крыльями у ног, из коих одна стоит на коловратном колесе, а другая на воздухе»<sup>1</sup>.

Для понимания такого образа победы из послания Пушкина «Князю» А. М. Горчакову»:

И чтоб победа за тобою,  
Как древле невскому герою,  
Всегда, ведае летела вслед. —

необходимо помнить, что среди «символов и эмблем» XVIII века «Победа представлялась... *крылатою женою* с рогом изобилия и пальмовою ветвью» («Емблемы и символы», 1788, стр. XVIII).

Точно так же *слава* представлялась в разных образах, и среди них — «иногда в образе жены, преужасной величины, с крыльями, испещренными многими очами с премногими устами и ушами; иногда в развеваемом одеянии с крыльями и трубою одною или двумя; иногда бегущею на крылатом коне и трубящею в трубу» («Емблемы и символы», стр. XX).

Ср. у Пушкина в ранних стихотворениях:

Почто, сжимая меч младенческой рукою,  
Покрытый ранами, не пал я пред тобою  
И славы под крылом на утре не почил?  
(«На возвращение государя императора», 1815.)

...И слава в блеске над главою  
Неслась, прикрыв меня крылом...  
(«Наполеон на Эльбе», 1815.)

Ср. в «Послании к Юдину» (1815):

Вдали нахмуренных забот  
И той волшебницы лукавой,  
Которая весь мир вертит,  
В трубу немолчнцю гремит  
И, помнится, зовется славой.

Ср. иной романтически сближенный с реальной жизнью образ славы в «Разговоре книгопродавца с поэтом»:

Что слава? Яркая заплата  
На ветхом рубище певца  
(в речи книгопродавца).

---

<sup>1</sup> Ср. у Батюшкова:

Богинею слепую  
Забыв я от пелен.  
(«Мои пенаты».)

Ср. у Вяземского:

Давыдов, баловень счастливый,  
Не потаскушки той слепой,  
И благосклонной и спесивой,  
Вертящей мир своей клюкой...  
(«К партизану-поэту».)

Или в представлении поэта:

Что слава? Шопот ли чтеца?  
Гоненье ль низкого невежды?  
Иль восхищение глупца?

Ср. в «Цыганах»:

Скажи мне, что такое слава?  
Могильный шум, хвалебный глас,  
Из рода в роды звук бегущий  
Или под сенью дымной кущи  
Цыгана дикого рассказа.

Ср. в повести А. А. Марлинского «Андрей Переяславский»:

Что слава? ломкая скудель,  
Румянец тленья листопада!

О смерти человека говорилось в раннем условно-элегическом, «русско-французском» стиле:

И бледный дух его сокрылся в тьме ночной..  
(«Осгар».)

Ср.:

Скажите: ввят он вечной тьмою...  
(«Элегия», 1816.)

Ср.:

Нет, разгневанный ревнивец  
Не придет из вечной тьмы..  
(«К молодой вдове».)<sup>1</sup>

Образы вечной тьмы ассоциировались с фразеологией сна:

И крепкий сон веков на сильного слетел..  
(«Осгар», 1814.)

Ср.:

Други, други! в вечном мире  
Здесь Геосский спит мудрец..  
(«Гроб Анакреона», 1815.)

Почто, сжимая меч младенческой рукою,  
Покрытый ранами, не пал я пред тобою

---

<sup>1</sup> Когда, холодной тьмой объемля грозно нас,  
Завесу вечности колеблет смертный час..  
(«Безверие».)

Ср.:

Смерть откроет гроб ужасный,  
Потемнеют взоры ясны.  
И не стукнется Эрот  
У могильных уж ворот.  
(«Опытность», 1814.)

Ср.:

Безверие одно,  
По жизненной стезе во мраке вождь унылый,  
Влечет несчастного до кладных врат могилы..  
(«Безверие», 1817.)

И славы под крылом на утре не почил?  
(«На возвращение государя императора  
из Парижа в 1815 году»).<sup>1</sup>

Условными перифразами изображалась и обозначалась также смерть павших в борьбе:

*И смерти хлад их ярость оковал...*  
(«Эвлега».)

Или в отражениях классицистического стиля (под язык Батюшкова):

*И тени бледные погибших чад Беллоны,  
В воздушных съединясь полках,  
В могилу мрачную нисходят непрестанно,  
Иль бродят по лесам в безмолвии ночи...*  
(«Воспоминания в Царском Селе», 1814.)

Другие метафоры смерти имели еще более традиционный вид. Так, о едва не погибшем от ран поэте писалось:

*Ты пал и хладною косою  
Едва скошенный не цвёл...*  
(«К Батюшкову».)

Ср.:

*Погиб на утре лет,  
Как ранний на поляне цвет,  
Косой безвременно сраженный.*  
(«К Дельвигу», 1817.)

Или в сентиментально-элегическом стиле:

*Рано друг твой незабвенный  
Вздохом смерти вздохнул...*  
(«К молодой вдове», 1816.)

О смерти — дочери ночи и сестре сна — «Иконологический лексикон» сообщал: «Представляется она в виде скелета с крыльями, в черной епанче, усыпанной звездами, и с косою, а иногда с кипарисною ветвью. Смерть также представляют в виде женщины, покрытой большим черным покрывалом» (стр. 275).

Народно-реалистический стиль Пушкина сметает эту условную и манерную символику смерти.

Ср. образы смерти и умирания в пушкинской поэзии со второй половины двадцатых годов:

*Горемыка ли несчастный  
Погубил свой грешный дух...*  
(«Утопленник».)

---

<sup>1</sup> Конечно, процесс преобразования языка состоял не только в замене условных выражений старого элегического стиля яркими и простыми обозначениями из круга живой русской речи, но и в обновлении традиционных поэтических форм, в их неожиданном скрещении с другими словами, в их переосмыслении.

Например:

*В тщеславном тлении кругом  
Почиют непробудным сном  
Высокородные бароны...*  
(«Послание к Дельвигу» — «Прими сей череп...»)  
*Заснула ты последним сном...*  
(«Для берегов отчизны дальней».)



Принес — и ослабел, и лег  
Под сводом шалаша на лыки,  
И умер бедный раб у ног  
Непобедимого владыки.  
(«Анчар».)

Эй, казак! не рвися к бою:  
Делибаш на всем скаку  
Срежет саблю кривою  
С плеч удалую башку.

Мчатся, сшиблись в общем крике...  
Посмотрите! Каковы?..  
Делибаш уже на пики,  
А казак без головы.  
(«Делибаш».)

Не в наследственной берлоге,  
Не средь отческих могил,  
На большой мне, знать, дороге  
Умереть господь судил...

...Иль чума меня подцепит,  
Иль мороз окостенит,  
Иль мне в лоб шлагбаум влечит  
Непроворный инвалид.

Иль в лесу под нож владею  
Попадуся в стороне,  
Иль со скуки околю  
Где-нибудь в карантине.  
(«Дорожные жалобы».)

И влюбленный и печальный,  
Без причастья умер он.

Как с кончиной он сражался,  
Бес лукавый подоспел,  
Душу рыцаря сбирался  
Утащить он в свой предел.  
(«Легенда») и др.

Ср. в «Песнях западных славян»:

Бей вздохнул и с постели свалился.  
Тут и смерть ему приключилась.  
(«Янко Марнавич».)

Закричал Петро, зашатавшись:  
«Помоги мне, Георгий, я ранен!»  
И упал на дорогу бездыханен.  
(«Песня о Георгии Черном») и т. п.

Слова в условном лирическом стиле молодого Пушкина были крепко связаны одно с другим литературной традицией и для обозначения какого-нибудь предмета или действия являлись однообразным роем. Например, для описания любовных ласк:

Что ж медлит он свершить мои надежды?  
Для милого я сбросила одежды!  
Завистливый покров у ног лежит.  
(«Эвлега», 1814.)

Ср. в «Руслане и Людмиле»:

*Свершились милые надежды,  
Любви готовятся дары;  
Падут ревнивые одежды  
На царградские ковры...*

Ср. там же:

*Покров завистливый лобзает  
Красы достойные небес.*

Ср. в послании «К Шишкову» (1817):

*Со груди сорванный завистливый покров.*

Через эту толщу застывших образов и метафор с трудом проникали непосредственные отражения и выражения действительности. Но и вовлекаясь в литературный стиль, они механически соединялись здесь с условными символами и иносказаниями словесного искусства, сложившимися на почве иной и притом не русской культуры. Поэтому литературный стиль не мог быть неискушенным читателем непосредственно осмыслен с точки зрения норм и правил быта, с точки зрения реального осознания действительности. Например, посылая в прощальный подарок Н. И. Кривцову, уезжавшему в Лондон, экземпляр эротической и антирелигиозной поэмы Вольтера «*La Pucelle d'Orléan*» («Орлеанская девственница»), Пушкин в стихотворном послании так переводит этот бытовой эпизод на условный язык поэзии:

*Когда сожмешь ты снова руку,  
Которая тебе дарит  
На скучный путь и на разлуку  
Святую библию Харит?  
Амур нашел ее в Цитере,  
В архиве шалости молодой.  
По ней молись своей Венере  
Благочестивою душой.*

Тут церковно-библейские выражения причудливо смешиваются и с мифологическими образами классицизма и с метафорами, опирающимися на современный быт (ср. «*в архиве шалости молодой*»).

Ср.:

*И бешеной любви проказы  
В архивах ада отыскал.  
(Посвящение «Гавриилады».)*

Ср. в письме к Вяземскому от пятого июня 1824 года: «Вольтер... внес светильник философии в темные архивы истории» («Переписка», I, стр. 123).

Словарные «анахронизмы» очевидны. Условно-поэтическая словесность игнорирует различия культур и исторических стилей. Это была характерная особенность поэтического языка до-пушкинской дворянской культуры<sup>1</sup>. Пушкин вполне преодолел ее лишь к середине двадцатых годов XIX века.

---

<sup>1</sup> Ср. Ю. Н. Тынянов, «Архаисты и новаторы», стр. 236—237.

Понятно, что в старой замкнутой системе словесного выражения, покоившейся на устойчивых формах изображения, был очень ограничен круг слов с печатью «литературности» и были строго регламентированы условия их стилистического употребления<sup>1</sup>.

Для понимания свойственных художественному сознанию той эпохи оценок «литературности» слов и предметов, характерны разногласия между Жуковским и «ареопагом» (то есть Батюшковым и кн. Вяземским) относительно слова *постель* в торжественном стиле стихотворения Жуковского «Императору Александру» (1814) — в стихе:

И мздой свою постель страданье выкупало...

Жуковский принужден был отстаивать это слово в послании «Ареопагу» (1815):

Конечно здесь твой вкус надменный испугало  
Словечко бедное *постель*? Постель бедна  
Для пышности стихов, не спорю я нимало;  
Но если муза скажет нам:  
*И мздой свой бедный одр страданье выкупало,* —  
Такой стишок ее понравится ль ушам?

Остолопов, печатая «Громвал» Г. П. Каменева в «Любителе словесности» (1806, № 10, стр. 1—14), выбрасывает слово — *рыкать*:

Гъркают, воют, *рыкают*, свистят...

Исправлено:

Гъркают, воют, *хохочут*, свистят...

Ср.:

Зарыкал, застоял он подобно волу...

Исправлено:

*Закричал*, застоял и в изгибы свислся...

Ср. поправку: вместо «*приковывает* ее взоры» — напечатано: «*останавливает* ее взоры».

В. А. Жуковский в своем издании исключает такие стихи из текста «Громвала» Г. П. Каменева<sup>2</sup>:

Радости пламень, перун быстротой,  
Томную душу героя проник,  
Восхищенное сердце под крепкой броней  
*Потрясает* дебелую рыцаря грудь.

Так как приемы употребления и применения слов в условном и манерном стиле литературы начала XIX века не нуждались в соответствии с живою жизнью и поэтический «язык богов» чуждался непосредственного соотношения с системой бытовой речи, то поэтическое слово было сковано мертвыми схемами

<sup>1</sup> Ср. изображение споров о словах в «Беседе любителей русского слова» у С. П. Жихарева («Записки современника», т. II, 1934, стр. 75—76).

<sup>2</sup> См. «Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих русских журналов, изданное Василием Жуковским», Москва, 1811, ч. III.

и застывшими образами искусственной «мифологии» и замкнуто в predetermined границы литературных ассоциаций.

Пушкин постепенно, но особенно решительно с половины двадцатых годов, освобождает литературный язык от условных принудительных ограничений, которыми он был окружен в предшествующую эпоху. Граница между литературными и вне-литературными формами речи устанавливалась там на основании внешних, иногда простых лексико-грамматических примет. Слова, по своему происхождению, по стилистической окраске, по своей экспрессии, по социально-бытовому и идейному содержанию побочных представлений, делились на литературные, благородные, пригодные для употребления в светском обществе, и на слова грубые, запретные для высоких и «средних» жанров литературы. Лексические и фразеологические элементы оценивались вне конструктивных принципов и форм индивидуальной композиции, а лишь в плане общих жанровых норм литературности, в аспекте рационалистически разграниченных жанров и стилей. Пушкин, раскрепощая литературный язык от этих мелочных ограничений классицизма, заявляет: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности» (Соч. Пушкина, изд. Акад. наук, т. IX, стр. 35). В связи с этим меняется не только понимание границ и норм литературной речи, понимание категории литературности, но и содержание самого понятия стиля. В афористических набросках «о смелости выражений» (1827) Пушкин высказывает презрение к «жалким победам над предрассудками вкуса», состоящим в употреблении запретных, не-литературных слов. «Французы доньше еще удивляются смелости Расина, употребившего слово *paré*, помост.

*Et baiser avec respect le pavé de tes temples.*

И Делиль гордится тем, что он употребил слово *vache*<sup>1</sup>. Презренная словесность, повинующаяся таковой мелочной и своенравной критике! — Жалка участь поэтов (какова б достоинства они впрочем ни были), если они принуждены славиться подобными победами над предрассудками вкуса!» (т. IX, стр. 43).

Этой внешней, мнимой «смелости» употребления отдельных бытовых слов, смелости, за которой скрывается стилистическая косность, неподвижность литературы, Пушкин противопоставляет свободное, не стесненное традиционными нормами условной

<sup>1</sup> Ср. характерную русскую параллель: Б. М. Федоров признал «недостойным Пушкина» стих:

Не гонит уж коров из хлева.

(«Евгений Онегин», 4. XLI, «Санктпетербургский зритель», 1828, ч. I, кн. I, стр. 147—148.)

Ср. по поводу этой оценки ироническое замечание Ор. Сомова в «Обзоре российской словесности за 1829 год», «Северные цветы на 1829 год»: «У Пушкина, между прочим, критику не нравятся коровы; бедный Поль-Петтер: он только и писал превосходно коров да собак» (стр. 23).

«литературности» и условной стилистической классификации, развитие стилей, широко использующих наиболее ценные и живые элементы не только книжной, но и устной речи<sup>1</sup>.

Пушкин уже с конца десятых и начала двадцатых годов вступает в решительную борьбу с условным формализмом литературной стилистики начала XIX века. Впоследствии (повидимому в 1830 году), перечитывая «Опыты» Батюшкова, Пушкин заметил по поводу «Моих пенатов»: «Главный порок в сем прелестном послании есть слишком явное смешение древних обычаев мифологии с обычаями жителя подмосковной деревни. Музы — существа идеальные. Христианское воображение наше к ним привыкло; но норы и кельи, где лары расставлены, слишком переносят нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином суворовского солдата с двуструнной балалайкой. — Это все друг другу слишком уже противоречит»<sup>2</sup>.

Слово в стиле Пушкина постепенно перестает быть символической абстракцией условно-литературного выражения, отголоском украшенного мира вымыслов. Слову возвращается его историческая конкретность и бытовая подвижность. Оно влечет за собой в композицию художественного произведения контекст той социально-культурной среды, которая себя в этом слове отпечатлела. Вследствие этого в пушкинском стиле с середины двадцатых годов становится невозможным без глубокой внутренней мотивировки сочетание таких слов и образов, которые разрушают единство художественной действительности или которые образуют смешение конкретных бытовых значений и понятий с условно-литературной фразеологией, совсем утратившей свои вещественные или мифологические основы. Таково, например, у Батюшкова на картине «берегов пологой Двины» — соединение двух таких сцен:

Одна рисует мужей —

Сидящих с трубками вокруг угольных огней  
За сыром выписным, за гамбургским журналом,  
Меж тем как жены их, смеясь под опаладом,  
Люблю, люблю тебя! присьельцу говорят...

<sup>1</sup> См. в моей книге «Язык Пушкина», гл. IX.

<sup>2</sup> Л. Майков, «Пушкин», СПб, 1899, стр. 293. Ср. В. А. Комарович, «Пометки Пушкина в «Опытах» Батюшкова», «Литературное наследство», № 16—18. Ср. суждение Пушкина об исторических романистах типа Альфреда де Виньи (о «Сен-Марсе»): «Под берегом, осененном перьями, узнаете вы голову, причсанную вашим парикмахером; сквозь кружевную фрезу à la Henri IV проглядывает накрахмаленный галстук нынешнего dandy. Готические героини воспитаны у madame Campan, а государственные люди XVI столетия читают Time и Journal des Débats. Сколько несообразностей, ненужных мелочей, важных упущений! сколько изысканности! а сверх всего, как мало жизни! Однакож сия бледные произведения читаются в Европе. Потому ли, что люди, как утверждала madame de Staël, знают только историю своего времени, и, следовательно, не в состоянии заметить нелепости романтических анахронизмов» («Юрий Милославский, или русские в 1612 году», 1830).

## А в другой действуют мифологические существа:

...и нимфы гор при месячном сияньи,  
Как тени легкие в прозрачном одеяньи,  
С сивьянами сойдут услышать голос мой,  
Наяды робкие, всплывая над водой,  
Восплещут белыми руками.  
(Батюшков, «Послание Г. В. — му».)

Именно к стилю этого стихотворения относится пометка Пушкина: «Сивьяны, нимфы и наяды — меж сырлом выписным и гамбургским журналом!»

Сюда же примыкает замечание Пушкина о стихотворении Батюшкова «Пленный»: «Русский казак поет, как трубадур, слогом Парни, куплетами французского романа».

Реалистическое правдоподобие в понимании Пушкина не мирилось с «беспредметным» словоупотреблением, с пустой, но пышной литературной фразой. Простота и точность требовали ума и мысли. Встретив в статье Вяземского «О жизни и сочинениях Озерова» красивую фразу относительно «общей печати отвержения, наложенной на наш театр рукою Талии и Мельпомены», Пушкин с досадой замечает: «Да говори просто — ты довольно умен для этого»<sup>1</sup>. Своим стилем Пушкин отменяет «новый слог [русского языка], выработанный старым поколением русских «европеистов».

Процесс национализации литературного языка в конце XVIII — начале XIX века, сопровождавшийся переоценкой не только старых «феодальных» традиций, но и вновь заимствованных «европеизмов», вызвал ожесточенную борьбу за «слог русского языка». Все помышляли только о слоге. «Искусство выражения» ценилось выше глубины мысли. «Все роды умственной деятельности поглощались словесностью: кто бы чем ни занимался, все выходило занятием словесностью, чищением слога, подбором прилагательных и их более чувствительным или более торжественным размещением»<sup>2</sup>. Всякое умственное дело мерилось грамматикой, стилистикой и риторикой. Но процесс обновления и национальной демократизации литературного языка в начале XIX века тормозился рационалистическими и абстрактно-нормативными навыками формально-литературного мышления, характерного для аристократической культуры XVIII века. Пушкин уже к началу двадцатых годов отказывается от классической теории трех стилей — во имя романтической свободы<sup>3</sup>, во имя многообразия «индивидуальных стилей». Эта романтическая свобода, естественно, обнаруживается в реалистическом обновлении

<sup>1</sup> См., например, публикацию и статью Н. Богословского: «Новые тексты Пушкина», «Красная новь», 1937, № 1.

<sup>2</sup> «Русский вестник», 1856, т. I и II. Статья М. Н. Каткова о Пушкине.

<sup>3</sup> Ср. борьбу с стилистическими теориями классиков — как шипковского, так и карамзинского толка у В. К. Кюхельбекера. Например, в статье «Видение на горе Парнасской», «Невский зритель», 1820, февраль.

литературной стилистики, в сближении языка литературы с национально-бытовой речью разных слоев общества, в культуре «смелости выражений». Пушкину кажется смешной и ненужной охрана «литературности». Перед Пушкиным возникла задача создания новых конструкций, новых стилистических контекстов, новых композиций, согласных с «духом» русского языка и способных получить общенациональное признание, посредством синтеза разнородных словесных элементов и посредством усложнения смысловых связей между этими элементами, посредством экспрессивного обострения синтаксиса, посредством углубления идейной и образной перспективы слова.

Единство не чуждается многообразия, а простота предполагает глубину. Многообразие и сложность «частностей» должны быть обняты и объединены композиционным контекстом. Соответствие слова его значению и употреблению обусловлено отсутствием голых формальных ухищрений, отрывающих слово от предмета, от художественной действительности и от поэтической индивидуальности автора. Пушкин уже в начале двадцатых годов объявляет войну описательному, манерному стилю карамзинистов, которые, «почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу ветхими дополнениями и вялыми метафорами»<sup>1</sup>. Пушкин стремится приблизить слово к «делу», к «предмету». В автографе той же статьи о прозе (1822) Пушкин, противопоставляя живописному, хотя и пространному, стилю Бюффона манеру карамзинистов подменять простое название предмета косвенно-цветистым его описанием, заявлял: «Однакож он [Бюффон] говорил (хоть и пространно) о своем деле, не занимаясь посторонними предметами, и описание коня не начинается описанием шелковых лугов, по коим струится светлый ручей в тени солнца».

Мир предметов входит в структуру художественного слова не только как система «вещей» (качеств, действий и т. п.), но и как система логических и функциональных отношений между ними. Пушкин культивирует принцип конструктивного согласия, соответствия вещей, образов и идей в единстве композиции. Применения и переносы значений не должны разрывать прямой связи словесной цепи с тем поэтическим предметом, который непосредственно стоит за словом. Пушкин отрицает сложную транспозицию значений, «двойные» сравнения и «тройные» метафоры. Об этом поэт пишет кн. Вяземскому, критикуя стиль его «Водопада»: «*Но ты питомец тайной бури. Не питомец, скорее родитель — и то не хорошо — не соперник ли? Тайной*

---

<sup>1</sup> Ср. метафоры Карамзина: [ты, фантазия,] «томною рукою рассыплешь по могиле цветы печального воспоминанья, анемоны с гиацинтами» («Посвящение кущи»). «Ты прикосновением розовых перстов своих превращаешь слиндовое бремя жизни в легкое, зефиром несомое перо» (там же). «Под розами вздорья кроется змея сердечных горестей» («О щастливейшем времени жизни») и т. п.

о гремящем водопаде говоря не годится — о буре физической — также.

Игралище глухой войны —  
не совсем точно.

Ты не зеркало и проч. [Ты не зеркало их лазури]...

Не яснее ли и не живее ли (впрочем, это придирика):

*Ты не приемлешь их лазури etc.*

Точность требовала бы *не отражаешь...*

Под грозным знаменем etc.

Хранишь etc.,

Под грозным знаменем свободы

Таишь залогом бытия

Зародыш вечной непогоды

И вечно бьющего огня!]

Но вся строфа сбивчива. *Зародыш непогоды* в водопаде: темно. *Вечно бьющий огонь* — тройная метафора. Не вычеркнуть ли всю строфу?

[Ворвавшись в сей предел спокойный  
Один свирепствуешь в глуши,  
Как средь пустыни вихорь знойный,  
Как страсть в святилище души.]

*Ворвавшись* — чудно-хорошо. *Как средь пустыни etc.* не должно тут двойным сравнением развлекать внимания — да и сравнение не точно. *Вихрь* и *пустыню* уничтожь-ка — посмотри, что выйдет из того:

*Как ты, внезапно разгорится.*

Вот видишь ли? Ты сказал об водопаде *огненном* метафорически, т. е. *блистающий как огонь*, а здесь уж переносишь к жару страсти сей самый водопадный пламень (выражаю как нельзя хуже, но ты понимаешь меня). И так, не лучше ли:

*Как ты, пустынно разразится etc.*

а? или что другое — но *разгорится* слишком натянуто» («Переписка», I, стр. 265, письмо кн. Вяземскому от 14—15 августа 1825 года).

Таким образом, литературное сознание Пушкина двигается в сфере образов, которые непосредственно могут быть связаны с мыслью о водопаде. Вяземский, отвечая на пушкинскую критику, оправдывается ссылкой на символичность образа водопада. «Вбей себе в голову, что этот весь водопад не что иное как человек, взбитый внезапною страстью. С этой точки зрения, кажется, все части соглашаются, и все выражения получают иле *argière pensée*, которая отзывается везде» («Переписка», I, стр. 281). Но Пушкин равнодушно отзывается на этот довод в защиту «неточных выражений». «Ты признаешься, что в своем водопаде ты более писал о страстном человеке, чем о воде. Отседе и неточность некоторых выражений» (*ibid.*, I, 289). И в этом направлении намечаются ясные линии раздела между реалистическим стилем



Пушкина и классической, а также сентиментально-романтической традицией. Они стали особенно резко обозначаться с половины двадцатых годов.

Пушкин подчеркивает искусственные перифразы в стихотворении кн. Вяземского «К ним», например:

Чему завидовать во мне:  
Каким честям? Какой казне?  
*Какому из убранств фортуны ожерелью?*

Кроме какофонии, та же отвлеченная беспредметность и искусственная метафоричность словоупотребления (особенно в связи с деланной иронией и манерной игривостью неблагозвучного стиха

*Новорожденному дар на зубок был нужен)*

могли неприятно поразить Пушкина и в следующей строфе:

Что в дар мне принесли судьбы?  
*Новорожденному дар на зубок был нужен.*  
Что? две-три мысли, два-три чувства, не из дюжины,  
От коих кормятся корыстные рабы.

Ср.:

На сладость тайную, на тайную отраву  
Ему подвластные он обрекает дни —

Пушкин поправил на более простую и сжатую фразу:

Он обрекает наши дни.<sup>1</sup>

Пушкин едко иронизирует над неудачными перифразами в стиле Кюхельбекера. Кюхельбекер в своей драматической шутке «Шекспировы духи» (1825) выводит поэта, который иногда говорит пародиями на стиль Жуковского. Однако сам Кюхельбекер часто не предполагал возможности совсем иного и вообще не поэтического осмысления некоторых тирад этого поэта, обнаруживая недостаток реалистического чутья языка. Пушкин ловит Кюхельбекера на этом. Поэт у Кюхельбекера говорит:

Мне ли в суетах, в волнении,  
Мне ли жить среди людей?  
Я всегда в уединении  
*Пас стада главы моей,*  
Вас, созданья вдохновения,  
Сны и грезы, и видения!

А Пушкин разоблачает двусмысленность перифразы пародийным вопросом: «Пас стада главы моей (вше́й)?» («Письма», I, стр. 171).

В пушкинском стиле с 1822—1823 годов основное вещественное значение слова никогда не погасает до конца. Это значение всегда предполагается, как фон и фундамент дальнейших смысловых изменений слова. Оно причастно в той или

---

<sup>1</sup> См. «Рукою Пушкина», стр. 113—115. Ср. также отдел «XIII. Поправки на чужих произведениях» в книге: «Рукописи Пушкина», 1937.

иной степени переносным смыслам слова. Во всяком случае, предметные алогизмы исключаются. Пушкин издевается над такими метафорическими стилями, в которых переносные или побочные значения слов разрушают и нарушают их основное предметное значение, не наслаиваясь на него, а вступая с ним в логическое противоречие. Так, осуждая «коцебятину» Бестужева-Марлянского, Пушкин иронически писал ему: «Твой Владимир говорит языком немецкой драмы, смотрит на солнце в полночь etc.» («Письма», I, стр. 136). Тут Пушкин обнажает бессмыслицу, к которой приводит столкновение основных значений слов *ночь* и *солнце*, оказавшихся у Бестужева вместе на одной картине. Между тем у Бестужева фраза «*против солнца*» — значила: на запад (с устранением из сознания прямого значения солнца как дневного светила). В повести Бестужева «Изменник» говорилось, что, «когда душная ночь налетела на холмы Переяславские», Владимир, придя в дремучий бор, в самую полночь «стал творить суеверные заклинания, трижды обратившись против солнца, и за каждым разом повторял призвание злого духа».

Еще большее возмущение Пушкина вызвали стихи К. Ф. Рылеева:

Средь мрачной и сырой темницы,  
Куда лишь в полдень проникал,  
Скользя по сводам, луч денницы...

Очевидно слово «денница» здесь употреблено неточно вместо *солнце*. Пушкин иронически пишет об этом брату: «Милый мой, у вас пишут, что луч денницы проникал в полдень в темницу Хмельницкого. Это не Хвостов написал — вот что меня огорчило» («Письма», I, стр. 36)<sup>1</sup>.

Пушкин восхищается эпиграмматической сказкой Вяземского «Черта местности» и принимает ее без всяких оговорок и поправок: «Чуть не захохотал со смеху, прочитав твою Черту местности. Это маленькая прелесть», пишет он («Письма», I, стр. 113). Признание характерное. Ведь эта сказка остро высмеивает подмену простых и точных бытовых обозначений, «черта местности», высокими шаблонами метафорических описаний, наглядно показывая, как в высоком слого, от «спеси наречья муз», обездушиваются, тонут живые слова и живые образы действительности. Вот это стихотворение:

Прочестъ ли вам любовное посланье?  
«Рад слушать вас!» — Прошу советов я.  
Дом, где сидит владычица моя...  
«Позвольте мне вам сделать замечанье:  
Я б не сказал — сидит; да уж и дом,  
Мне кажется, не ладит со стихом.  
Не лучше ли живет иль обитает,

<sup>1</sup> Ср. в стихотворении Ф. Я. Кафарева «Вечер» («Мои мечты», кн. II, стр. 10):

Уже денницы луч бледнеет на закате,  
Лука окроплена прохладною росой.

И дом сменить на храм или чертог?  
 Любовь во храм и хату претворяет;  
 К тому ж к стихам идет высокий слог...»  
 Так, спесь и мне наречья муз знакома;  
 Но здесь в стихе есть местная черта:  
 Несчастливая, младая красота  
 Сидит в стенах смиренного дома!

Частности языковых, стилистических и формально-литературных «нововведений, не оправданных ни духом» русского языка, ни эстетическими и идейными потребностями культурного общества, Пушкин сравнивает с «тремушками и пеленками младенчества»: «Нам показалось, что Делорм слишком много придает важности нововведениям так называемой романтической школы французских писателей, которые сами полагают слишком большую важность в форме стиха, в цезуре, в рифме, в употреблении некоторых старинных слов, некоторых старинных оборотов и т. п. Все это хорошо; но слишком напоминает гремушки и пеленки младенчества».

Пушкин понимает поэтическое слово как художественно обобщенное отражение действительности и выражение внутреннего содержания личности и общества. При этом с начала до середины двадцатых годов — до «Цыган» и «Бориса Годунова» — слово в пушкинской поэзии в большей степени было направлено на чувство, чем на мысль.

Симптоматичны антитезы вроде той, что была выдвинута М. П. Погодиным: «Пушкин — поэт чувства, Шиллер — мысли»<sup>1</sup>.

Многие современники поняли последующий быстрый рост реалистических тенденций в творчестве Пушкина (с 1823—1824 годов) как измену поэзии чувства. Культура индивидуализма начинается культом чувства, и проблема лирического выражения личности была основной стилистической задачей Пушкина с самого конца десятилетия. Обращение Пушкина к реалистическому живописанию «прозы жизни» в «Евгении Онегине» нарушало установившиеся нормы «поэтичности стиля» и встретило осуждение со стороны сторонников возвышенной поэзии. А. А. Бестужев писал: «Везде, где говорит чувство, везде, где мечта уносит поэта из прозы описываемого общества, — стихи загораются поэтическим жаром и звучней текут в душу» («Полярная звезда на 1825 год», стр. 14). Но «поэзия чувства» в творчестве Пушкина с половины двадцатых годов сливается с поэзией мысли в органическое единство. Недаром Пушкин видел высшее достоинство поэзии Баратынского в том, что «никто более Баратынского не имеет чувства в своих мыслях и вкуса в своих чувствах».

§ 3. Объявив непримиримую борьбу штампам литературно-искусственной фразеологии и приблизив поэтическое слово к

<sup>1</sup> «Пушкин и его современники», в. XIX—XX. «Дневники М. П. Погодина», стр. 77.

реальной действительности, Пушкин стремится преобразовать смысловой строй художественной речи, обогатить литературный язык образами, новыми средствами выражения, пригодными для передачи тонких и глубоких идей, чувств и их оттенков. Пушкин выдвигает романтический принцип «смелости выражений».

Смелость выражений определяется Пушкиным как способ ясного выражения мысли при помощи смелого образа. Этого рода смелость обозначений, сопоставлений, изображений должна быть подчинена единству творческого замысла, внутренней цельности индивидуального выражения. Пушкин сперва иллюстрирует содержание понятия «смелое выражение» примерами из Державина:

«Орел (сын грома), на высоте паря»... когда счастье «тебе хребет свой с грозным (смехом) повернуло, ты видишь; видишь, как мечты сиянье вокруг тебя заснуло»<sup>1</sup>.

Из Жуковского — о боге:

«Он в дым Москвы себя облек».

Из Крылова — о храбре муравье:

«Он даже хаживал один на паука».

В этих выражениях эффектна простота и новизна изображения, яркость и неожиданность сближений.

К муравью, например, применена Крыловым просторечная фраза, обозначающая отважного борца и охотника (*хаживал один на паука*). Счастье в языке Державина определяется церковно-книжным образом — *обратить хребет* (или в переводе на просторечие — повернуть хребет), выражающим бегство (обычно на войне). Но прямой смысл этого образа контрастно затенен определением: «с грозным смехом». Смелость образных неологизмов еще ярче поясняется на примерах из Кальдерона и Милтона: «Калдерон называет молнии огненными языками небес, глаголющих земле — Милтон говорит, что адское пламя давало токмо различать вечную тьму преисподней»<sup>2</sup>. Здесь также характерны метафорическая «перевернутость» образа, его индивидуальная острота, неожиданность и вместе с тем глубокое правдоподобие сопоставления (к молниям применен еван-

<sup>1</sup> Ср. у Державина:

Триумф — минуту,  
А добродетель век живет,  
Сбылось! Игру днесь счастья люту,  
И как оно к тебе хребет  
Свой с грозным смехом повернуло,  
Ты видишь, — видишь, как мечты  
Сиянье вокруг тебя заснуло.  
(«На возвращение из Персии  
гр. В. А. Зубова»)

<sup>2</sup> Ср. у Пушкина:

Зачем арапа своего  
Младая любит Дездемона,  
Как месяц любит ночи мглу?

гельский образ «огненных языков»<sup>1</sup>, и этот образ истолкован как символическое выражение разговора небес с землей). С другой стороны, тут обнаруживается — при отсутствии предметной несообразности — контрастное сочетание противоречивых или не вполне подходящих по прямому значению слов, создающее необычную напряженность образа (образ адского пламени, которое «давало токмо различать вечную тьму преисподней»). Распространяя этот стилистический принцип на строй больших литературных композиций, Пушкин формулирует: «Есть высшая смелость: смелость изобретения создания, где план обширный объемлет творческою мыслию — такова смелость Шекспира, Dante, Milton, Гете в *Фаусте*, Мольера в *Тартюфе*, Фон-Визина в *Недоросле*, Байрона в *Чильд-Гарольде*» (т. IX, стр. 43).

Необходимо заметить характерный выбор самих русских писателей, у которых Пушкин ищет образцов смелости выражений. Это — прежде всего — Державин, который Пушкину, как и многим другим его современникам, представлялся в сфере стиха первым, хотя и несколько «варварским», «татарским» выразителем национально-русской стихии, сочетавшим торжественную пышность славянизмов с фамильярной и бесцеремонной простотой, иногда грубостью живой разговорной речи. Затем — Крылов, которого сам Пушкин называл представителем *духа* русского народа, и «европеец» Жуковский, сделавший едва ли не самую действенную прививку европейского стиля и европейской романтической идеологии к русской художественной речи до Пушкина, Лермонтова и Тютчева. Пушкин выступает как объединитель народной русской и западноевропейской художествен-

---

<sup>1</sup> См. у Пушкина в стихотворении «Герой» (1830) сравнение славы с образом огненных языков:

Да, слава в прихотях вольна,  
Как огненный язык, она  
По избранным главам летает,  
С одной сегодня исчезает,  
И на другой уже видна...  
Но нам уж то чело священо,  
Над коим вспыхнул сей язык.

Ср. у В. А. Озерова в трагедии «Фингал»:

Ничто пред божеством цари с их властью мощной,  
Как огонь, носящийся над тундрой полунощной,  
Их блеск мечтателен, их замысел, как дым...  
(Действ. II, явл. 3.)

Ср. у Н. И. Гнедича в «Рождении Гомера» (1816) о Гомере:

И юная душа земного существа,  
Почувствовавши вдруг присутствие божества,  
Взыграла жизнью и радостью святою;  
И засиял светло прекрасною звездой  
Огонь, язык души, над юною главой.

ной стихий, как сторонник синтеза их. Призыв к «смелости выражений» для Пушкина вовсе не является принципом имажнизма, а лишь средством обновления и обогащения литературных стилей и орудием разрушения шаблонов классицизма.

Таким образом, Пушкин, с одной стороны, борется с фетишизмом поэтического слова, с застывшей системой литературной фразеологии, расширяя область литературы в сторону народной поэзии и живого русского языка, разрушая условные границы «трех стилей» и искусственные запруды литературности, а с другой стороны, обновляет метод литературного изображения. Замечательна запись в дневнике П. И. Долгорукова (под пятнадцатым апреля 1821 года), ярко характеризующая борьбу Пушкина за демократический национальный русский язык еще в период южной ссылки: «Пушкин рассуждал за столом о нравственности нашего века — отчего русские своего языка гнушаются, отчизне цены не знают, порочил невежество духовенства — говорил с жаром»<sup>1</sup>.

Уже язык поэмы «Братья разбойники» свидетельствовал о быстрым росте национально-реалистических тенденций в стиле Пушкина — после «Руслана и Людмилы». Недаром Пушкин настойчиво выражает в письмах к А. А. Бестужеву опасение, что «отечественные звуки — харчевня, кнут, острог испугают нежные уши читателей»<sup>2</sup>. Передовые современники заметили в стиле «Разбойников» и «Цыган» этот поворот Пушкина к смелой, простой и естественной демократической речи, которая еще была так непривычна для общества, привыкшего к «языку богов» (см. черновое письмо Н. Н. Раевского Пушкину от десятого мая 1825 года)<sup>3</sup>.

Вместе с тем к началу двадцатых годов резко изменяется структура пушкинских образов. Необходимо привести хоть не-

---

<sup>1</sup> М. Цявловский, «Новое о Пушкине в Кишиневе», «Новый мир», 1937, № 1, стр. 290.

В этой связи уместно вспомнить рассказ А. С. Данилевского: «Е. А. Карамзина выразилась о ком-то: «Она в интересном положении». Пушкин стал горячо восставать против этого выражения, утверждая с жаром, что его напрасно употребляют вместо коренного, чисто русского выражения: «Она брюхата», что последнее выражение вполне прилично, а, напротив, неприлично говорить: «Она в интересном положении» (В. И. Шенрок, «Материалы для биографии Гоголя», т. I, Москва, 1892, стр. 362—363). Любопытно также замечание д-ра Станислава Моравского о бытовом языке Пушкина: «В разговорной речи он часто употреблял выражения мужицкого языка» (Воспоминания д-ра Станислава Моравского, «Московский пушкинист», вып. II, стр. 258). Показателен простонародный стиль суждения Пушкина о княгине Н. С. Голицыной: «В сущности, она русская *труперда* и *толпёга*, но так как она все делает по-французски, то будем ее звать: *La princesse tolpege*» («Русский архив», 1882, I, стр. 245).

<sup>2</sup> «Письма», I, стр. 51; ср. стр. 87. Ср. в письме Тургенева кн. Вяземскому — о Батюшкове (от одиннадцатого мая 1823 года): «*Nous avons lu les nouveaux vers de Пушкин, qu'il a critiqué quant au палац и кнут d'une manière très piquante*» (Остаф. арх., II, стр. 322).

<sup>3</sup> «Переписка», I, стр. 212.

сколько примеров «смелости выражений» из стиля Пушкина двадцатых годов:

Орланд их имена читает  
Соединены вензелем;  
Их буквы каждая гвоздем  
Герою сердце пробивает.  
(Из Ариостова «Orlando furioso», 1826.)<sup>1</sup>

Тогда изгнанным и могилой  
Несчастный, будь ты готов  
Купишь хоть слово деви милой,  
Хоть легкий шум ее шагов.  
(«К С. Ф. Пушкиной», 1826.)

То академик, то герой,  
То мореплаватель, то плотник,  
Он всеобъемлющей душой  
На троне вечный был работник.  
(«Стансы», 1826.)<sup>2</sup>

Друзья мои, прекрасен наш союз!  
Он, как душа, неразделим и вечен...  
(«19 Октября», 1825.)

Любовь и дружество до вас  
Дойдут сквозь мрачные затворы,  
Как в ваши каторжные норы  
Доходит мой свободный глас.  
(«В Сибирь», 1827.)

Необыкновенно характерны те изменения, которые Пушкин вносит в структуру образа при стихотворном переводе. Например, в отрывке из Ариостова «Orlando furioso» (песнь XXIII, октавы 100—112):

И нестерпимая тоска,  
Как бы холодная рука,  
Сжимает сердце в нем ужасно.

У Ариоста: «И каждый раз холодеющею рукою чувствовал, как у него в груди сжимается сердце».

Ср. в «Евгении Онегине» (6, III):

...тревожит  
Ее ревнивая тоска,  
Как будто ладная рука  
Ей сердце жмет, как будто бездна  
Под ней чернеет и шумит.

Ср. у Гавр. Каменева в стихотворении «Вечер 14 июня 1801 года» (Периодическое издание, 1804):

---

<sup>1</sup> Ср. в «Коварности» (1824):

Как на тебя взор острый приговоря,  
Качает он с презреньем головою.

<sup>2</sup> Ср. отзыв Белинского: «Какое величие и какая простота выражения! Как глубоко знаменательны, как возвышенно благородны эти простые житейские слова — *плотник* и *работник!*» Соч. В. Белинского, Москва, 1874, ч. VIII, стр. 407—408.

Я вздохом начинаю день,  
Смущены взоры вокруг вращаю,  
Ищу отрад, — тоску встречаю,  
Печаль следит за мной, как тень.  
Исчезла радость, наслаждение,  
Прошли забавы и мученье.  
*Рукой железной сердце жмет...*

Ср. у К. Рыльева в думе «Наталья Долгорукова»:

В стране угрюмой и глухой  
Она являлась мне как радость,  
И в душу, сжатую тоской,  
Невольню проникала сладость.

Ср. у А. А. Марлинского в «рассказе партизанского офицера» «Латник»: «Говорила: *сердце у нее будто стиснуто железною рукою* — что она предчувствует верную, неминуемую гибель»<sup>1</sup>; в «Испытании»: «Страх ледяною рукою своей сдвинул сердце»<sup>2</sup>; в повести «Фрегат Надежда»: «Вдруг воспоминание о гибели великодушного капитана *сжало мне сердце, будто стальною перчаткою*»<sup>3</sup>.

Ср. такие смелые образы в «Евгении Онегине»:

И эха дальноезмый хохот...  
(«Путешествие Онегина»).

И бездыханна и тепла  
Немая ночь...

(Ibid.)<sup>4</sup>

Ср. в «Евгении Онегине»:

Дыханьем ночи благосклонной  
Безмолвно удивались мы...  
(I, XLVII.)

<sup>1</sup> «Русские повести и рассказы», ч. IV, стр. 55.

<sup>2</sup> Ibid., ч. I, стр. 113.

<sup>3</sup> Ibid., ч. VII, стр. 26. Для характеристики приемов метафорического «взбивания» (или «вспенивания») образов в стиле Марлинского можно указать, что даже выражение — *держат в ежовых рукавицах* в языке Марлинского сменяет *рукавицы на перчатки*.

<sup>4</sup> Ср.:

Уж небо осенью дышало...  
(«Евгений Онегин».)

Дышало небо влажным хладом...  
(«Езерский».)

Дышал ноябрь осенним хладом...  
(«Медный всадник».)

Дышал  
Осенний ветер...  
(Ibid.)

Ср. в первоначальных набросках «Осени»:

Уж осень холодом дохнула  
На, обнаженные поля...

Ср. в письме кн. П. А. Вяземского к жене (от перьего сентября 1833 года): «Дни светлые, ночи теплые, бездыханные, по выражению Пушкина, или сладкодышащие («Литературное наследство», № 16—18, стр. 807).



Повидимому, выражение — *бездыханная ночь*, поражавшее многих современников Пушкина, пришло к нам из античной литературы. Во всяком случае, до Пушкина оно встречается в переводе «Георгик» Вергилия у Раяча:

Там — глас твердит молвы — на юге — бездыханна  
И безрассветна ночь, над ней безбрежна тень,  
Иль Феб от нас туда отцветший сводит день.

Ср. в повести «Безумная» И. И. Козлова:

У Пушкина: И тайной дышащая ночь.

Когда порой воспоминанье  
Грызет мне сердце в тишине,  
И отдаленное страданье  
Как тень опять бежит ко мне...

Ср. у Гавр. Каменева:

Печаль следит за мной, как тень...  
(«Вечер 14 июня 1801 года».)

Ср. у К. Ф. Рыльева в «Войнаровском»:

Как тень, везде тоска за мною.

Ср. у И. И. Козлова в стихотворении «Возвращение крестноносца»: <sup>1</sup>

Бежит от них печали тень.

Ср. у А. А. Марлинского: «Острота..., будучи тенью, отброшенною умом, освещенным веселостью, следует за ним, когда он идет своею дорогой, но бежит, если ум за нею гонится» <sup>2</sup>.

У Пушкина:

Тому назад одно мгновенье  
В сем сердце билось вдохновенье,  
Вражда, надежда и любовь,  
Играла жизнь, кипела кровь:  
Теперь, как в доме опустелом,  
Все в нем и тихо, и темно;  
Замолкло навсегда оно.  
Закрты ставни, окна мелом  
Забелены. Хозяйки нет.  
А где, бог весть. Пропал и след.  
(«Евгений Онегин», 6, XXXII.)

Ср. у Марлинского: «Сердце, как пустой дом, требует постоянства: любовь для нее уже не страсть, а привычка». («Лейтенант Белозор».)

Ср. еще в «Евгении Онегине»:

А ты, младое вдохновенье,  
Не дай остыть душе поэта,  
Ожесточиться, очерстветь,

<sup>1</sup> Сочинения И. И. Козлова, 1892, стр. 304.

<sup>2</sup> «Поездка в Ревель». «Русские повести и рассказы», ч. VI, стр. 120.

И, наконец, окаменеть  
В мертвящем упоенье света,  
В сем омуте, где с вами я  
Купаюсь, милые друзья...  
(6, XLVI.)

Ср.:

В разврате камнейте смело,  
Не оживит вас лиры глас.  
(«Чернь», 1828) и мн. др.

Стилистическим трафаретам прежней литературы Пушкин противопоставляет свободную и творчески индивидуализированную стилистическую семантику<sup>1</sup>.

Таким образом Пушкин отбирает из литературно-книжной традиции и из народной поэзии «смелые» образы и выражения. Он не только комбинирует их по-новому, но и самостоятельно создает новые формы литературной фразеологии из всех живых элементов русского языка.

§ 4. Структурность, принцип «соразмерности», принцип «соображения» понятий и слов, упор не на творчество элементов, а на творчество новых форм их комбинаций, их соединений, на творчество новых приемов выражения мыслей и чувств — вот основа литературно-языковой деятельности Пушкина с начала двадцатых годов. Поэтому больше всего творческих усилий Пушкиным обращено на семантику, синтаксис, композицию, меньше — на морфологию и на лексикологию. Стали классическими слова поэта (в статье о книге Сильвио Пеллико, 1836) по поводу банального обвинения, которое обычно выдвигается критикой: «Это уже не ново, это было уже сказано»... «Все уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий; что ж из этого следует? Что дух человеческий уже

---

<sup>1</sup> Для характеристики пушкинского понимания смелых образов очень ценны два эпизода. Один из кишиневского периода, рассказанный Липранди («Русская старина», 1866, стр. 1450—1451). Читая «Певца в темнице» В. Ф. Раевского, Пушкин пришел в восхищение от стихов:

Как истукан, немой народ  
Под игом дремлет в тайном страхе:  
Над ним бичей кровавый род  
И мысль и взор казнит на плахе.

«Как это хорошо, как сильно! — сказал он. — Мысль эта мне нигде не встречалась; она давно вертелась в моей голове; но это не в моем роде, это в роде Тираспольской крепости (где сидел арестованный Раевский. — В. В.), а хорошо».

Другой эпизод рассказан М. П. Погодиным в послесловии к трагедии «Петр Первый» (Москва, 1873, стр. 159). Погодин вспоминал о поправке Пушкина, внесенной им в один образ трагедии: «Расстрига протопоп Иаков, в первом действии, осуждая действия Петровы, говорит о захваченных им церковных деньгах. Когда я прочел:

И всякая копейка горячим углем  
На голову его падет в последний день,

«Каплей, каплей!» — воскликнул Пушкин, вскочив и потирая руки».

ничего нового не производит? Нет, не станем на него клеветать: разум неистощим в *соображении* понятий, как язык неистощим в *соединении* слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексигона. Мысль отдельно никогда ничего нового не представляет; мысли же могут быть разнообразны до бесконечности».

Уже в 1822 году в письме к Гнедичу Пушкин, замечая, что «растущее влияние английской словесности на русскую полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной», осуждал идейную бедность творчества И. И. Дмитриева, который «пробавлялся мыслями и чувствами, взятыми из Флориана и Легуве»<sup>1</sup>.

Передовые писатели начала XIX века находили, что неразработанность русского литературного языка мешала даже гениальной личности целиком выразить себя или какие-нибудь глубокие мысли и чувства в художественном слове. Кн. Вяземский писал А. И. Тургеневу (от тринадцатого августа 1824 года): «Да что же делать с нашим языком, может быть, поэтическим, но вовсе не стихотворческим. Русскими стихами (то есть с рифмами) не может изъясняться свободно ни ум, ни душа. Вот отчего все поэты наши детски лепетали. Озабоченные победением трудностей, мы не даем воли ни мыслям, ни чувствам. Связанный богатырь не может действовать мечом, неужели Дмитриев не во сто раз умнее своих стихов? Пушкин, Жуковский, Батюшков в тайнике души не гораздо сочнее, плодovitее, чем в произрастаниях своих?»<sup>2</sup>

А. А. Марлинский (Бестужев) также отмечает бедность «творческих мыслей» в языке русской литературы начала XIX века: «У нас мало творческих мыслей. Язык наш можно уподобить прекрасному усыпленному младенцу: он лепечет сквозь сон гармонические звуки или стонет о чем-то, — но луч мысли редко блуждает по его лицу»<sup>3</sup>.

Пушкин не жалуется на бедность русского языка, который представляется поэту «гибким и мощным в своих оборотах и средствах», «переймчивым и общежительным в своих отношениях к чужим языкам» («О Милтоне и шатобриановом переводе «Потерянного рая»). Но неразработанность русского литературного языка и необходимость творческого переворота в нем были ясны Пушкингу уже с самого начала. «Только революционная голова... может любить Россию — так, как писатель только может любить язык. Все должно творить в этой России и в этом русском языке», писал великий поэт еще в 1821 году. Все творить в языке — это значило прежде всего: создавать новую систему оборотов, выражений, конструкций, новую систему семантики, то есть разработать и развить формы

<sup>1</sup> «Письма», I, стр. 32.

<sup>2</sup> Остаф. арх., III, стр. 75—76.

<sup>3</sup> «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 года», Собр. соч., ч. XI, стр. 162.

национально-реалистического выражения и передачи чувств и мыслей.

«Мысль! Великое слово! Что же и составляет величие человека, как не мысль? Да будет же она свободна, как должен быть свободен человек: в пределах закона, при полном соблюдении условий, налагаемых обществом».

Забвение — вот, по мнению Пушкина, «участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о механизме языка, наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его...» Русский литературный язык, обедненный заимствованием готовых форм французского языка, должен был получить взрывчатую силу от оригинальных связей русских слов и выражений, от новой композиции мыслей, от новой идеологии и от новой системы выражения эмоций, переживаний, настроений.

Понятно, что при таких требованиях к языку Пушкина меньше всего могло удовлетворить современное ему состояние литературных стилей. В «Послании Цензору» (1822) он дает убийственную характеристику идейного и художественного убожества русской литературы<sup>1</sup>, в которой остались лишь

Досугов и любви невинные мечты,  
Воображения минутные цветы.

Пушкин сочетает смелость образов с глубиной их смыслового наполнения. Вот примеры из того же «Послания Цензору», где сжатая афористичность выражения вполне гармонирует с идейной значительностью содержания.

Парнас не монастырь и не гарем печальный...

.. в наш премудрый век

Едва ли Шаликов не вредный человек...

...в узкой голове придворного глупца

Кутейкин и Христос — два равные лица.

Легко заметить, как решительно и резко возрастает сила, энергия и острота мысли в пушкинском поэтическом слове на рубеже десятых и двадцатых годов (ср. образы таких стихотворений, как «Свободы сеятель пустынный», «Демон», «Недвижный страж дремал», «Разговор книгопродавца с псом» и т. п.). Слово и мысль — для Пушкина центральный вопрос литературного творчества.

Считая критику Вяземского «поверхностной или несправедливой», Пушкин восторгается «резко оригинальным образом его побочных мыслей и их выражений»: «он мыслит, сердит и заставляет мыслить и смеяться» («Переписка», II, стр. 42). «Об истине (т. е. о точности применения истины) нечего тебе заботиться: пуля виноватого сыщет. Все твои литературные

---

<sup>1</sup> Характерно полуироническое замечание Пушкина о Кукольнике: «А что, ведь, у Кукольника есть хорошие стихи? Говорят, что у него есть и мысли». А. В. Никитенко, «Записки и дневник», СПб, 1905, I, стр. 270.

обозрения полны этих пуль-дур. Собери-ка свои статьи критические: посмотри, что за перестрелка подымется», пишет он Вяземскому («Переписка», II, стр. 188). Пушкин требует мыслей как от прозы, так и от поэзии. Он работает над «метафизическим» языком и в области прозы, и в сфере стиха<sup>1</sup>.

Н. Л. Бродский правильно отметил, что стихотворения Пушкина нередко насыщены не только терминологией, но и идеологией передовых мыслителей Запада («Литературная учеба», 1937, №№ 1 и 2). Например, термин *природа* уводил читателя пушкинской поры к французским просветителям XVIII века. Он обозначал совокупность естественных прав человеческой личности и нашел еще у Радищева в оде «Вольность» революционное осмысление:

Се право мщенье природы  
На плаху возвело царя...

Ср. у Пушкина в стихотворении «Кн. Голицыной» (1817):

Простой воспитанник природы,  
Так я бывало воспевал  
Мечту прекрасную свободы  
И ею сладостно дышал.

Ср. в «Кавказском пленнике»:

Отступник света, друг природы,  
Покинул он родной предел  
И в край далекий полетел  
С веселым призраком свободы.

Ср. руссоистские мотивы в «Цыганах».

Ср. в «Стансах» (1828):

Он скажет: презирай народ,  
Гнети природы голос нежный!

В пушкинской поэзии образ насыщен мыслью. В нем огромная обобщающая сила. Он часто звучит как афористическое определение понятия или как острая, содержательная характеристика. Например:

Ты обещал о романтизме,  
О сем парнасском афеизме,  
Потолковать еще со мной...  
(«А. Г. Родзянке».)

---

<sup>1</sup> В слово «метафизический» Пушкин влагал значение: интеллектуальный, отвлеченный, относящийся к сфере глубоких идей, богатый мыслями. Это значение у Пушкина шире и глубже, чем у его современников. Ср. пояснение слова *метафизический* у Вяземского: «Писатель в России, когда он не с пером в руках, не в книге своей, есть существо отвлеченное, метафизическое» (Полн. собр. соч., т. I, стр. 268). Ср. у Карамзина в письме к И. И. Дмитриеву (от шестого июня 1817 года): «Новосильцев излишне мудрит в словах и любит метафизические фразы» («Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву», стр. 215), или в письме к нему же от восьмого декабря 1824 года: «Он (Мих. Ив. Полетика)... сел с своими обедать, почувствовал дурноту, лег, захрапел и заснул вечным сном. Грустно оставшимся, но такая смерть хороша и достойна метафизика: ты знаешь, что Мих. Ив. написал метафизическую книгу» (стр. 385) и др. под.

Припадками болезни женской  
Словесность русская больна.  
Лежит в истерике она  
И бредит языком мечтаний.  
(1825.)

Была та смутная пора,  
Когда Россия молодая,  
В бореньях силы напрягая,  
Мужала с гением Петра...  
(«Полтава».)

В балованном народе  
Преобразились привычки уж в права,  
И шмыгают кругом закона на свободе,  
Как мыши около зевающего льва.  
Закон не должен быть пужало из тряпицы.  
На коем наконец уже садятся птицы.  
(«Анджело».)

Все предрассудки истребя,  
Мы почитаем всех — нулями,  
А единицами — себя;  
Мы все глядим в Наполеоны;  
Двуногих тварей миллионы  
Для нас орудие одно;  
Нам чувство дико и смешно.  
(«Евгений Онегин», 2, XIV.)

Властитель слабый и лукавый,  
Плешивый щеголь, враг труда,  
Нечаянно пригретый славой...  
(«Евгений Онегин», 10.)

Противопоставляя калмычку великосветской даме, Пушкин сатирически рисует необыкновенно яркий и полный культурно-исторический портрет светской женщины своей эпохи острым подбором характеристических деталей:

Ты не лепечешь по-французски,  
Ты шелком не сжимаешь ног.  
По-английски пред самоваром  
Узором хлеба не крошишь,  
Не восхищаешься Сен-Маром,  
Слегка Шекспира не ценишь,  
Не погружаешься в мечтанье,  
Когда нет мысли в голове,  
Не распеваешь: «Ma dov'è»,  
Галоп не прыгаешь в собрание...

Стихотворный язык Пушкина к тридцатым годам преодолевает все преграды традиции и достигает поразительной интеллектуальной компактности и силы, афористической сжатости и остроты. Например, в стихотворении «К вельможе» необыкновенно глубоки и полны — при всем лаконизме — характеристики умственных вождей XVIII века (в их отношении к русскому вельможе — посланнику Екатерины):

Вольтера:

циник поседелый,  
Умов и моды вождь пронырливый и смелый,  
Свое владычество на севере любя,

Могильным голосом приветствовал тебя.  
С тобой веселости он расточал избыток,  
Ты лесть его вкусил, земных богов напиток...<sup>1</sup>

Дидро:

За твой суровый пир  
То читатель промысла, то скептик, то безбожник,  
Садился Дидерот на шаткий свой треножник,  
Бросал парик, глаза в восторге закрывал  
И проповедывал...

Ср. стиль таких стихотворений, как «Полководец», «Странник», «Мирская власть», «Из Пиндемонти» и др.<sup>2</sup>

Сгущение смысловой энергии в стиле Пушкина, прежде всего, достигалось быстрым и неожиданным, но глубоко оправданным сближением и сопоставлением понятий и образов. Вот иллюстрация. У Карамзина в «Послании к Дмитриеву» встречается сопоставление поэта, расставшегося с «воздушным замком юных лет», с Отелло, пленившим Дездемону:

Но мы не должны унывать:  
Живем по общему закону!..  
Отелло в старости своей  
Пленил младую Дездемону,  
И вкрался тихо в сердце к ней  
Он с нежным, трогательным жаром...<sup>3</sup>

Совсем иное, контрастное значение, значение обобщенного символа получает то же сравнение у Пушкина в таких стихах из «Родословной моего героя»:

Зачем крутится ветер в овраге,  
Подъемлет лист и пыл несет,  
Когда корабль в недвижной влаге  
Его дыханья жадно ждет?  
Зачем от гор и мимо башен  
Летит орел, тяжел и страшен,  
На чахлый пенъ? Спроси его.  
Зачем арапа своего  
Младая любит Дездемона,  
Как месяц любит ночи мглу?  
Затем, что ветру и орлу  
И сердцу девы нет закона —  
Гордись, таков и ты, поэт,  
И для тебя закона нет...

Не менее глубока и значительна разница в смысловом охвате образа (не говоря уже о внешних формах его строения) между стилем Пушкина и стилем Державина. В «Рославле» Пушкин

<sup>1</sup> Ср. замечание кн. Вяземского: «Я очень доволен посланием к Юсупову, но не *могильным* голосом Вольтера. Это слишком балладно для классического старика», писал кн. Вяземский жене (от двадцать третьего мая 1830 года: «Звенья», № 6, стр. 256).

<sup>2</sup> Ср. удивление и восхищение современников: «Сколько силы, сколько мыслей в монологах Сальери! Какая быстрота в разговорах и действиях!» («Северная пчела», 1832, № 18—19.)

<sup>3</sup> Сочинения Карамзина, Москва, 1803, т. I, стр. 51—52.

применил к представителям русского дворянского общества, не усвоившим вполне даже внешнего лоска западноевропейской цивилизации, афористическое название — «обезьян просвещения». Этот афоризм (пусть даже и переводный) неизмеримо шире и выразительнее соответствующего образа в языке Державина:

Витийствуют уранги в школах.  
(«На счастье».)

Церковно-книжный образ, подхваченный Державиным: «Сотрясший тлена суеты» («Эродий над гробом праведницы») приобретает в стиле Пушкина семантическую остроту и значительность, подвергшись перестройке:

Твоим огнем душа палама  
Отвергла тлен земных сует.

О необыкновенной выразительности, реалистической полноте и динамизме пушкинских образов так писал современник (Иванчин-Писарев): «И какой живописец, когда он приводит в движение свои лица! Скачет его черкес — и я готов посторониться. Я живу с его лицами, я танцую на его балах, встречаю и провожаю его гостей, и с его Татьяной несусь по московским ухабам. Он обладает несметным богатством образов... Как сверкает у него шашка чеченца, кинжал грузинки, нож разбойника, пила черкешенки, кинжал палача! Он всем умеет воспользоваться, всем... усы *Мазелы* три раза являются у него на сцену, и три раза приводят меня в трепет» («Отечественная галерея», 1832, ч. II, стр. 118—119).

Пушкин в своем стиле приводит в движение весь смысловой строй слова.

Художественное употребление слова должно было оживить все те смысловые ассоциации, которые облекли значения слова в истории его литературной и бытовой жизни. Об этом хорошо было сказано: «Художник овладевает, если позволено будет так выразиться, индивидуальностью языка... Каждое речение, кроме своего общего значения, или понятия, которым оно совпадает с соответствующими речениями других языков, есть нечто само по себе существующее, нечто индивидуальное, имеющее свою историю и (хранящее в себе следы разных положений, в которых случалось ему находиться. Художественное чувство относится к слову не просто как к понятию, но вместе как к факту, как бы к особой оживленной сущности, запечатленной своим прошедшим, имеющей свои воспоминания и свои притязания»<sup>1</sup>.

Пушкин глубоко понимает связь разных значений слова с тем или иным укладом исторической действительности и свойственными ему своеобразиями материальной и духовной культуры. Современники считали Карамзина преобразователем «литературного слога», связывая с его именем реформу синтак-

<sup>1</sup> М. Н. Катков о Пушкине, Москва, 1900, стр. 36.



сиса и фразеологии. Но к Пушкину с еще большим основанием можно применить имя создателя литературного слога, если понимать под слогом допускающую бесконечное разнообразие индивидуальных вариаций систему соответствий и взаимодействий между грамматическим строем речи, ее лексико-фразеологическим составом — и между ее смысловой сущностью, ее экспрессивным содержанием и воспроизводимым в ней миром действительности.

Торжество пушкинского искусства — в устранении всяких несоответствий, всякой дисгармонии между предметом, идеей, чувством и их выражением, в структурном единстве слова, мысли и чувства. Н. Н. Страхов писал о Пушкине: «В Пушкине наша поэзия сделалась *правдою*»<sup>1</sup>. «В поэзии стали прямо выражаться инстинкты русского сердца, стала отражаться русская действительность»<sup>2</sup>.

Открыв новые художественные средства и новые языковые возможности для органического слияния «поэзии чувства и сердечного воображения» с поэзией мысли, вступив — вслед за Карамзиным, Батюшковым и Жуковским — на путь национализации сокровищ западноевропейского слова и мысли, Пушкин выдвинул принцип стиля как свободного, индивидуально-характеристического выражения личности и как глубокого творческого и национально-типического отражения действительности. Многообразие стилей должно было соответствовать свободному проявлению индивидуально-характеристических различий между личностями, то есть гарантировало полноту выражения индивидуальности, а согласие всех этих стилей с идеальными нормами «хорошего общества» включало их в границы единой и общепризнанной литературной системы русского национального языка.

С. М. Бонди, повидимому, близок к истине, настаивая на том, что для Пушкина основное отличие романтизма от классицизма состояло в резко индивидуализированной структуре произведения, в глубоко личной связи формы с содержанием. В классической поэзии жанр господствует над замыслом, подавляя и схематизируя приемы выражения личности. «Произведение, созданное вне этих традиционных жанров, форм и схем, без соотнесения с ними, каково бы ни было его содержание, его «дух», — вызывает недоумение, почти не воспринимается эстетически. «Романтическая» поэзия, по мысли Пушкина, должна была сломать эту установку на определенные жанры, ее произведения должны восприниматься вне этой апперцепции, ее формы не заданы заранее, а возникают из самого индивидуального содержания»<sup>3</sup>.

Конечно, эта глубокая, коренная реформа «литературного сознания», эта перестройка стилей литературного языка, обога-

<sup>1</sup> «Заметки о Пушкине», стр. 56.

<sup>2</sup> Ibid., 59.

<sup>3</sup> С. М. Бонди, «Историко-литературные опыты Пушкина». «Литературное наследство», № 16—18, стр. 425.

ценных мыслями и чувствами, вытекала из нового понимания отношений между поэзией и жизнью, между литературой и обществом. С необыкновенной остротой и силой вставали вопросы о предметах литературного изображения, о переоценке вещей и идей в поэзии, — об изучении национальных типов и характеров, о сущности русской народности, о национальном стиле поэзии. Проблема предмета поэзии приобретала особенную значительность от того, что в старой поэтике высокие и важные идеи считались органической принадлежностью лишь высокого слога. Высокому слогу приписывалась способность непосредственно внушать впечатление «возвышенного предмета». Для Пушкина глубокая мысль, идейное богатство, смысловая значительность образа были независимы от иерархии стилей и от традиционного измерения «высоты» предмета.

Правда, еще «Невский зритель» (1820, № 7) писал: «Я согласен с д'Аламбертом, что главное в сочинении есть предмет, и не должно даже делать разделений самого слога: на высокий, средний и низкий». Но у Пушкина формы понимания и методы определения предмета постепенно сложились иные. Предмет стал в конце двадцатых годов для Пушкина структурным элементом социально-исторического контекста. Слово как обозначение предмета в реалистическом стиле вело к целостному контексту исторической действительности.

Однако к такому пониманию отношения между словом и предметом Пушкин пришел не сразу. Но и в период романтических исканий он считал возможным идейное углубление и обогащение литературных стилей независимо от теории возвышенного предмета.

§ 5. Проблема литературного или поэтического предмета приобрела особенную остроту в начале XIX века в связи с борьбой разных общественных групп за разные принципы образования национального общерусского литературного языка. Традиционная теория трех стилей, отстаиваемая «славянофилами» с очень большими идеологическими поправками, опиралась не столько на стилистическую оценку предметов и понятий, сколько на социально-диалектные и этимологические различия самых слов. Она носила яркий отпечаток типичного для русской литературы XVIII века абстрактного нормативизма и эстетического формализма. С разных точек зрения Новиков, Радищев, а затем, с существенными ограничениями, Карамзин — выдвинули как критерий «литературности» социально-экспрессивную ценность самих предметов и понятий, обозначаемых словами. Это была явная реформа литературного отношения к действительности. В сущности, и Шишков, обращаясь к идеологическим основам речи и устанавливая генеалогическую последовательность и связь понятий в языке, отходил от ломоносовского номинализма. Еще дальше от ломоносовской теории были такие «архаисты», как Катенин, Кюхельбекер и др. Однако у школы Карамзина было

глубокое, принципиальное отличие от защитников церковно-славянской речевой культуры в оценке «низости», нелитературности предмета. Принцип Карамзина: «то, что не сообщает нам дурной (то есть «грубой» или «грязной» — с точки зрения жеманного салонного стиля) идеи, не есть низко». Низость слова зависит от социального положения и бытового назначения того предмета, к которому оно относится, и от характера связанных с ним ассоциаций. Шишков и примкнувшие к нему в этом отношении защитники народности из передовой дворянской интеллигенции (вроде Катенина, В. Ф. Раевского, В. К. Кюхельбекера и др.), считали, что вне контекста большая часть слов не может быть названа ни низкими, ни высокими, так как отдельные слова могут выразить самые разнообразные предметы и понятия и что «слог — одежда мысли» («Мнемозина», 1824, ч. II, стр. 175).

Защитники народности из декабристски настроенной передовой интеллигенции и готовые объединиться с ними в этом отношении «любомудры» открыто боролись за идеологическую и стилистическую перестройку литературного языка. На этом фоне с необыкновенной яркостью выступал модернизированный и экспрессивно размеренный формализм карамзинской реформы, выбросившей из сферы «светской» литературы множество демократических, не салонных предметов и понятий, которые были объявлены по формально-эстетическому признаку «низкими» и «грязными», недостойными благосклонного взора или улыбки милых женщин. Прикрываясь архаическими языковыми лозунгами, молодое поколение «славянофилов» (Катенин, Кюхельбекер) стремилось произвести идеологическую революцию в системе литературных стилей. Тяготение к высокой поэзии, к архаистическим жанрам оды, эпопеи, трагедии было у них одним из проявлений борьбы за возвышенное и глубокое национальное содержание поэзии, за высокие предметы и мысли, определяющие стилистическую «высоту» словаря и фразеологии. Происходит переоценка самого понятия «поэтического», «художественного» в искусстве. Поэтическое — это содержательный «идеал», каким бы писатель ни представлял его себе.

Н. А. Полевой твердил непрестанно, что эпоха слов миновала и настало время мыслей. Любопытно, что для Полевого культ слова был связан с именем Карамзина. В письме к А. А. Бестужеву (от двадцатого декабря 1830 года) Полевой писал о Карамзине: «Его время прошло без возврата. Слов становится недостаточно; надобно мысли. Вы не поверите, как Карамзин и все карамзинское ныне упало. Может быть, мы вытягиваемся на цыпочки; все однакож лучше, нежели сгибаться, чтобы уравнивать себя с пигмеями»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Н. К. Козьмин, «Из переписки Н. А. Полевого с А. А. Бестужевым», «Известия по русскому языку и словесности Акад. наук», 1929, т. II, кн. I, стр. 205.

Даже кн. П. А. Вяземский с высот своего романтического аристократизма убеждал: «Наш век требует мыслей, а не схоластического прения о словах»<sup>1</sup>. Поэтому Вяземский — правда со ссылкой на авторитет Карамзина, — мирится с необходимостью заимствовать нужные для выражения новых мыслей и понятий слова даже из церковных книг: «Карамзин решительно говорит, что в чтении церковных книг и светских можно собрать материальное или словесное богатство языка»<sup>2</sup>.

Обострившаяся в десятилетия и особенно в начале двадцатых годов идеологическая борьба разных общественных групп взрывала сложившуюся формальную систему литературных жанров и традиционную иерархию стилей. Особенно показательны в этом смысле литературные позиции декабристов и близких к ним литераторов, выдвинувших проблему «идеала», «возвышенного предмета» как высшей цели поэзии.

В. К. Кюхельбекер борется с формализмом в искусстве во имя «богатых, глубоких мыслей» и во имя народности. Он стремится к синтезу искусства, то есть мастерства, — и поэзии<sup>3</sup>. В живописи «нидерландцы по большей части знали одно искусство, а художники старинных школ итальянской и немецкой одну поэзию, и она, именно потому, что была только поэзия, не могла у них возвыситься до идеала: одни лучшие живописцы лучшего времени Италии постигали и чувствовали совершенство, и никто более Рафаэля. В словесности точно таким образом можно разделить писателей на поэтов и слоگو-искусников, к которым последним причислим и тех стихотворцев, коих единственное достоинство хороший слог и гармония» («Мнемозина», ч. I, стр. 109).

О картине Джиллия Романа «Мария с ванною» Кюхельбекер писал: «Картины такого рода похожи несколько на стихотворения, писанные для одних стихотворцев, то есть такие, у которых поэт может учиться слогу и гармонии, которые представляют его воображению свежие, новые краски, смелые, необыкновенные обороты, но в которых нет богатых, глубоких мыслей и общей для всех занимательности»<sup>4</sup>. Для Кюхельбекера поэзия — не воспроизведение, не отражение жизни, а средство ее идеального преобразования, и поэт равнозначен пророку.

Идеал всеобъемлющего поэта, свободного от узких ограничений времени, ярко рисуется В. К. Кюхельбекером в «Разговоре с Ф. В. Булгаринным» («Мнемозина», ч. III). С этой точки зрения Кюхельбекер осуждает «диинический» стиль Байрона и Пушкина,

---

<sup>1</sup> «Замечания на краткое обозрение русской литературы 1822 года», напечатанные в № 5 «Северного архива» 1823 года. Полное собр. соч., I, стр. 87.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 87.

<sup>3</sup> Отвечая рецензенту, В. К. Кюхельбекер пишет о поэзии, применяя к ней образ «души»: «Чувства, теплота и вдохновение — истинные, главные достоинства прямой поэзии...» («Мнемозина», II, стр. 162).

<sup>4</sup> «Мнемозина», ч. I, стр. 108.

изображавших «прозу жизни». Он готов удивляться тому, «как они решались воспевать то, что им казалось столь низким, столь ничтожным и грязным»<sup>1</sup>.

Чрезвычайно интересно в этой связи вспомнить суждения В. К. Кюхельбекера о фламандской живописи. В своих зарубежных письмах («Мнемозина», 1824, ч. I) В. К. Кюхельбекер, признавая «отличительной чертой фламандской школы вообще прилежание и верность», заявлял: «Высшей поэзии вы напрасно будете искать в ее произведениях: вышею же поэзию, идеалом называю соединение вдохновения и прелести, всегда неразлучной с простотою». Тут же приводится параллель к фламандской школе из области поэзии слова: «В поэзии слова есть род, приближающийся к земной, обыкновенной жизни, к прозе изображений и чувств; — писатели, посвятившие себя этому роду, бывают стихотворцами, но не поэтами, между ними есть таланты, но нет гениев...» (стр. 62—65). О Теньере Кюхельбекер отзывается так: «Теньер всегда однообразный и отвратительный... У него везде пьяные мужики, растрепанные солдаты, толстые бабы, грубые пляски, карты и вино» (стр. 80).

В своей знаменитой статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» («Мнемозина», ч. II, 30), Кюхельбекер писал о лирической поэзии: «Она тем превосходнее, чем более возвышается над событиями ежедневными, над низким языком черни, не знающей вдохновения», — и сближал бытовые, низшие жанры лирики с прозой. Таким образом, Кюхельбекер резко отграничивает область поэтического, область высоких и общественно-внушительных мыслей, область «идеала» от прозы, отражающей «земную, обыкновенную жизнь». Он ассоциирует образ поэта с «возвышенным предметом».

На позиции «возвышенного предмета» стояли такие различные поэты, как Рылеев, Языков, Туманский и др.<sup>2</sup> Поэт — «страстей высоких юный жрец» (В. Раевский), кому даны «святые таинства высокого искусства» (К. Кюхельбекер), кто должен приложить «все усилия осуществить в своих писаниях идеалы высоких чувств, мыслей и вечных истин» (К. Рылеев), — таков «образ поэта» в представлении сторонников «теории возвышенного предмета». На этом фоне становится понятным тяготение их к «высоким» литературно-книжным, иногда даже к церковно-славянским патетическим формам выражения.

Для Любомудров (вроде кн. В. Ф. Одоевского) традиционное различие стилей так же, как и защита приглашенного, скованного салонно-жеманным приличием среднего стиля карамзинистов, были смешною нелепостью. Иероглифический, священный язык художника, по их мнению, не должен признавать этих

<sup>1</sup> В. Кюхельбекер, «Дневник», Ленинград, 1925, стр. 25—26.

<sup>2</sup> Ср. рассуждение о возвышенных предметах поэзии у В. А. Жуковского. Проф. В. И. Резанов, «Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского», 1916, в II, стр. 275

наивных бытовых ограничений. Он может свободно пользоваться всеми научными и философскими понятиями, всеми словами и красками языка, может говорить о всех предметах мира, символически воплощая в них идеальную сущность жизни.

В. Ф. Одоевский в повести «Себастиан Бах» развивает мысль об иероглифическом, «таинственном языке», общем всем художникам, — «языке, без знания которого, по его мнению, нельзя понять ни поэзии вообще, ни какого-либо изящного произведения, ни характера какого-либо поэта». «Чудак» — рассказчик этой повести — заявляет, что для совершенного познания внутреннего языка искусств необходимо изучить все без исключения произведения художников, «потому что — поэзия всех веков и всех народов есть одно и то же гармоническое произведение», — «всякий художник прибавляет к нему свою черту, свой звук, свое слово». Практический язык, «смешанный с прахом, язык жизни» беден и недостаточен для художественного творчества. В этом отношении чрезвычайно ярка и показательна характеристика речи рассказчика повести «Себастиан Бах»: «Привычка соединять в себе разнородные ощущения, привычка перечувствовать чувства других, производила в его речи сброд познаний и мыслей, часто совершенно разнородных; он сердился на то, что ему недостает слов, дабы сделать речь свою нам понятною, и употреблял для объяснения все, что ему ни попадалось: и химию, и иероглифику, и медицину, и математику; от пророческого тона он нисходил к самой пустой полемике, от философских рассуждений к гостиным фразам; везде смесь, пестрота, странность». С этой характеристикой гармонирует описание языка музыканта Альбрехта: «Язык обыкновенный был потому редок в устах Альбрехта, что он не находил в нем слов для выражения своих мыслей: он был принужден искать во всей природе предметов, которые могли бы облечь его чувство, недоговариваемое словом. Есть язык, которым говорит полудикий, перешедший на первую точку просвещения, когда его только что поразили новые, еще неразгаданные мысли; тем же языком говорит и вошедший в святилище тайных наук, желая дать тело предметам, для которых недостаточен язык человека».

Характерны признания Бетховена в повести «Последний квартал Бетховена»: «От самых юных лет я увидел бездну, разделяющую мысль от выражения. Увы, никогда я не мог выразить души своей; никогда того, что представляло мне воображение, я не мог передать бумаге».

В связи с этим необходимо вспомнить суждения кн. В. Ф. Одоевского о жреческой, пророческой природе поэта, призванного ограждать святыню искусства от «вторжения мутных волн жизни»: «В мире искусства, как в мире божества, нет партий; когда же поэт выходит на площадь, тогда он не поэт более — он перестает действовать инстинктуально — выходит из того положения духа, где время и пространство, прошедшее, настоящее

и будущее не существуют, дела поэта — мир между всеми и торжество искусства; лишь с этой высоты он должен низводить взор на подлунное. Как скоро поэт выходит из своего естественного инстинктуального положения, когда, по выражению древних, он перестает быть вдохновен богами, тогда он — только человек, и, как человек, обуревается страстями, принимает в руководство земной разум вместо ума небесного и ошибается в пророчествах, тогда как истинный поэт никогда не ошибается»<sup>1</sup>. «Поэт по глубине самопознания близок к философу». Его задача — «облечь сокровище души в образы». Так как поэт — пророк, «в минуту вдохновения познающий сигнатуру» своей эпохи и показывающий цель человечеству, то «стихия поэзии должна, вопреки Платону, входить в состав политического общества»<sup>2</sup>. Эти ведущие в разные стороны пути разных поклонников теории возвышенного предмета были неприемлемы для Пушкина.

Для Пушкина идеал поэтического слога — «нагая простота» выражения, исполненная глубоких чувств и поэтических мыслей и близкая к живой народной речи. Оригинальность мысли и глубина чувства, по Пушкину, не имеют ничего общего с «обветшалыми украшениями» традиционного «языка богов». Высоко оценивая творчество Баратынского, Пушкин прежде всего подчеркивает в нем стройность, ясность и точность выражения — и глубокое содержание; сочетание «метафизики» (то есть отвлеченной мысли и тонкости психологического анализа) и поэзии: «Он у нас оригинален — ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко». Всякая иероглифичность поэтического языка, враждебная национально-реалистическому стилю, абсолютно чужда Пушкину.

Однако некоторые точки соприкосновения у Пушкина могли быть даже с любомудрами.

Теория «возвышенного предмета», нашедшая крепкую опору в эстетике Гёте и Шиллера, у любомудров была связана с борьбой против дидактизма и моралистической идеализации. С. П. Шевырев в «Обзрении русской словесности за 1827 год» («Московский вестник», 1828, № 1) писал: «Не дело поэта преподавать уроки нравственности. Он изображает всякое сильное ощущение в жизни, всякий характер, носящий на себе оригинальную печать или одной мысли или одного чувства»<sup>3</sup>. Если

<sup>1</sup> П. Н. Сакулин, «Из истории русского идеализма», т. I, кн. 1, стр. 502.

<sup>2</sup> Ср. в письме В. Д. Комовского к Н. М. Языкову (от девятнадцатого февраля 1831 года): «Кто сам послан пророчествовать и на земле вещать слова небес, тому родные и все его предшественники, коих возвышенные уроки объясняет человечеству Шлегель». Из переписки Н. М. Языкова с В. Д. Комовским. «Литературное наследство», № 19—21, стр. 40.

<sup>3</sup> Ср. замечания Пушкина на полях статьи кн. П. А. Вяземского: «О жизни и сочинениях В. А. Озерова»: «Поэзия выше нравственности или, по крайней мере, совсем иное дело... Какое дело поэту до добродетели и порока? Разве их одна поэтическая сторона».

поэзия есть живая картина необыкновенной человеческой жизни, то не ангелов совершенных должны представлять нам поэты, но человек с их добром и злом, разумеется, выходящих из тесного круга светской жизни, не вседневных, но таких людей, которые сильнее мыслят, сильнее чувствуют и потому живее действуют».

Понятно, что для сторонников национальной и граждански содержательной литературы различие слога низкого от высокого зависело «единственно от того — высоки или низки мысли, им выражаемые» («Мнемозина», ч. II, стр. 173). Впрочем, этот стилистический принцип характерен для новаторов. Консерваторы же защищали «возвышенный предмет» поэзии — в зависимости от группировки слов, предметов и мыслей по разным стилям и жанрам.

Эстетическая теория возвышенного предмета могла иметь очень разнородные, почти диаметрально противоположные общественно-идеологические корни и основы (напр., революционные, либеральные и официально-реакционные). Поэтому и стили, формировавшиеся на основе этой теории, были разнородны. На всех них лежал очень ощутительный отпечаток риторики, которая могла быть как революционной (у Рылеева, у В. Ф. Раевского и др.), так и охранительно-правительственной. Любопытно, что «возвышенный предмет» в мире поэзии отстаивала даже «Северная пчела».

По поводу poem Е. А. Баратынского, осуждая в них «скудость предмета», «Северная пчела» писала: «Поэзия должна избирать предметы, выходящие из обыкновенного круга повседневных приключений и случаев; иначе она превратится в рифмоплетство» («Северная пчела», 1826, № 20). Н. А. Полевой возражал: «Надобно спрашивать не о том: обыкновенен или необыкновенен какой-нибудь предмет, но поэтический ли предмет сей?.. Мир поэзии разнообразен... Конечно, Черкешенка, распиливающая цепь пленника, Зарема с кинжалом у ложа Марии поразительнее описания Эды перед свиданием; Эды, когда она с грустью смотрит на цветки, уносимый волнами; Эды в грусти по отъезде Владимира... Но... здесь и там разные роды чувства, разные выражения поэзии...» («Московский телеграф», 1826, ч. VIII, № 5).

Пушкин до начала двадцатых годов не выступает открытым противником теории «возвышенного предмета» как объекта художественного изображения. Работая в это время над созданием русского элегического стиля, главным образом, на основе традиций западноевропейской поэзии, Пушкин, естественно, и не мог выйти далеко за пределы условного круга поэтических предметов. В этом направлении даже поэма «Руслан и Людмила» не осуществляла резкого и заметного стилистического сдвига<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Впрочем, очень выразительна запись в дневнике В. П. Горчакова, противопоставлявшего «простой наряд» «Руслана и Людмилы» пышной речи рус-



«Простонародность» в языке «Руслана и Людмилы» лишь при-  
мешивалась к формам русско-французского стиля, но не раство-  
ряла их в себе и не соединялась с ними в цельный сплав.  
Пушкин еще не проник в национально-характеристические глу-  
бины русского языка.

П. В. Анненков писал о стиле «Руслана и Людмилы»: «Стих  
поэмы сохраняет постоянную хрустальную прозрачность и плав-  
ность изумительную, но лишен точности, поэтического лаконизма  
и долго извивается вокруг предмета грациозными крутами, прежде  
чем успеет охватить его со всех сторон»<sup>1</sup>.

Механическое смешение литературной русско-французской  
фразеологии с бытовым просторечием и осколками народно-  
поэтической, фольклорной стилистики в языке «Руслана и Люд-  
милы» было ярче всего разоблачено вопросами Д. П. Зыкова  
в «Письме к сочинителю критики на поэму *«Руслан и Людмила»*  
(«Сын отечества», 1820, ч. 64, № 38). В высшей степени показа-  
тельны упреки Пушкину, сделанные этим поклонником Катенина,  
с точки зрения защитника демократической народности, по  
поводу монолога Руслана:

О поле, поле! Кто тебя  
Усеял мертвыми костями?

. . . . .

Зачем же, поле, смолкло ты  
И поросло травой забвенья...  
Времен от вечной темноты,  
Быть может, нет и мне спасенья!

«Так ли говорили русские богатыри? и похож ли Руслан,  
говорящий о траве забвенья и вечной темноте времен, на  
Руслана, который через минуту после восклицает с важностью  
сердитой:

*«Молчи, пустая голова!  
Хоть лоб широк, да мозгу мало!  
Я еду, еду, не свищу,  
А как наеду, не спущу!  
Знай наших...»* и проч. —

В самом деле, речи русского богатыря Руслана представляют  
неорганическую смесь русского простонародного с французским.  
Легко подобрать к «траве забвенья» и «вечной темноте времен»

---

ских маркизов от поэзии: «Невольно обратишься к Пушкину. Конечно, не им  
началась речь русская, но Пушкина юная муза своим увлекательным словом  
дала ей право гражданства в быту общественном и простою нарядом заставила  
русских домашних маркизов смотреть равнодушно на пудру и фижмы, по-  
любить повязку Людмилы, подивиться отваге Руслана» (В. П. Горчаков, «Вы-  
держки из дневника». М. А. Цявловский, «Книга воспоминаний о Пуш-  
кине», 1931, стр. 115).

<sup>1</sup> П. В. Анненков, «Материалы для биографии А. С. Пушкина», СПб.  
1855, стр. 66.

лексические параллели из ранних стихотворений Пушкина.  
Например:

*И гроб несчастного, в пустыне мрачной, дикой,  
Забвенья порастет ползущей павиликой!*  
(«К Дельвигу», 1817.)

*Веди меня ко счастью  
Забвения тропой.*  
(«Городок», 1815.)

*Хочу я завтра умереть  
И в мир волшебный наслажденья  
На тихий берег вод забвенья  
Веселой тенью полететь.*  
(«Мое завещание», 1815.)

*Страсти мученья!  
В мраке забвенья  
Скрылся вы.*  
(«Измены», 1815.)

*Брегов забвения оставя хладну сень,  
К нему слетит моя признательная тень.<sup>1</sup>*  
(«К Овидию», 1821.)

*И скучен сон, и скучно пробужденье,  
И дни текут средь вечной темноты.*  
(«Сон», 1816.)

Ср. у В. А. Озерова в трагедии «Дмитрий Донской»:

*Доколе стогны сел пременной вековой  
Не порастут везде пустынную травой.*

Ср. у Н. М. Языкова в стихотворении «Баян к русскому воину»:

*И неужель трава забвенья  
Успевт вырость на гробах,  
Пока не вспыхнет в сих гробах  
Война решительного мщенья?*

Мир живой действительности еще не вторгся решительно в систему искусственной литературной фразеологии. Еще далеко до того времени, когда «воды забвенья», «воды Леты» будут с реалистической иронией представлены лечебно-минеральными водами:

*.. Я воды Леты пью,  
Мне доктором запрещена унылость.*  
(«Домик в Коломне».)

Ср. у С. П. Жихарева в «Дневнике студента»: «попью целебных вод, которые могут быть для меня струями Леты в отношении к известной вострухе» («Записки современника», 1934, т. I, стр. 100). Ср. в «Дневнике чиновника»: (доктор) «ве-

---

<sup>1</sup> Ср.:

*Вы нас уверили, поэты,  
Что тени легкою толпой  
От берегов холодной Леты  
Слетаются на брег земной...*

лел мне пить зельцерскую воду: да будет она для меня водой забвения» (т. II, стр. 26).

Лишь в период расцвета своей работы над национально-реалистическим стилем Пушкин решительно противопоставляет «высокопарным мечтаньям» своей весны, теории возвышенного предмета «прозаические бредни» реализма, поэзию живой жизни. В этом отношении любопытна сложная и противоречивая эволюция употребления слова *идеал* в поэтическом языке Пушкина. В байронический период (с 1820 года) оно применяется чаще всего к образу девы. В «Путешествии Онегина» Пушкин включает в цикл «высокопарных мечтаний»:

И гордой девы *идеал*.

Ср. в «Евгении Онегине» (I, LXII):

Так я, беспечен, воспевал  
И деву гор, мой *идеал*,  
И пленниц берегов Салгира.

Это слово впервые встречается в стихотворении «К фонтану Бахчисарайского дворца» (1820) в таком контексте:

Иль только сон воображенья  
В пустынной мгле нарисовал  
Свой минутные виденья,  
Души неясный *идеал*.

Ср. в стихотворении «Гречанке» (1822):

Скажи: когда певец Лейлы  
В мечтах небесных рисовал  
Свой неизменный *идеал*...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ср. в «Евгении Онегине» (8, L):

Прости ж и ты, мой спутник странный,  
И ты, мой верный *идеал*.

и (8, LI):

А та, с которой образован  
Татьяны милый *идеал*...

Ср. в стихотворении «Е. А. Тимашевой» (1826):

Я видел вас, я их читал,  
Сии прелестные созданья,  
Где ваши томные мечтанья  
Боготворяют свой *идеал*...

Соперницы запретной розы  
Блажен бессмертный *идеал*...

Ср. в «Сонете» (1830):

Вордсворт его орудием избрал,  
Когда вдали от суетного света  
Природы он рисует *идеал*.

В стихотворении «В начале жизни школу помню я» (1830):

Другой женообразный, сладострастный,  
Сомнительный и лживый *идеал* —  
Волшебный демон — лживый, но прекрасный.

В стихотворении «Художнику» (1836):

Тут Аполлон-*идеал*, там Ниобея-печаль.

Ср. в «Евгении Онегине»:

И наконец перед зарею,  
Склонясь усталой головою,  
На модном слове — *идеал*,  
Тихонько Ленский задремал...  
(6, XXIII.)

Ср. также:

Прими собранье пестрых глав,  
Полу-смешных, полу-печальных,  
Простонародных, *идеальных*...  
(«Посвящение».)

Один какой-то шут, печальный  
Ее находит *идеальной*.  
И, прислонившись у дверей,  
Элегию готовит ей.

(7, XLIX.)

Но в «Путешествии Онегина» поэт, манифестируя свой отход от романтического байронизма к стилю национального реализма, заявляет<sup>1</sup>:

Мой *идеал* теперь — хозяйка,  
Мои желания — покой,  
Да шей горшок, да сам большой<sup>1</sup>.

Не менее интересно применение слова *идеал* к области общественно-политических воззрений и высокого национального пат-

---

Ср. также в набросках:

Тебя зову на томной лире,  
Но где найду мой *идеал*?  
И кто поймет меня в сем мире?  
Но Анатолий не понимал.

Слово *идеал* часто встречается в теоретических статьях В. К. Кюхельбекера. Например: «В ней [в душе Рембрандта] отражается *идеал*, но в искаженном виде» («Мнемозина», I, стр. 63); «поэта, старающегося видеть в произведениях художеств *идеал*» (*ibid.*, 108) и др. под. Ср. у В. Ф. Одоевского в «Афоризмах из различных писателей»: «все конечные равны высшему *идеалу*» («Мнемозина», II, стр. 81).

Ср. у Туманского:

Не верить счастью — мученье,  
Но, мнится, счастье я б узнал,  
Когда б я мог в земном творенье  
Найти свой милый *идеал*.  
Когда ж нельзя свершиться чуду,  
То пусть беспмятным умом,  
Как сон, свой идеал забуду  
Перед любимым существом.  
(«Мольба», 1825.)

Ср. стихотворение «Идеал» (1828). «Письма и стихотворения В. Туманского», стр. 143.

<sup>1</sup> Ср. в пушкинской статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности»: «Почувствовали, что цель искусства есть идеал, а не нравоучение. Но писатели французские поняли одну только половину истины неоспоримой и положили, что и нравственное безобразие может быть целью поэзии, т. е. идеалом!»

риотизма декабристов в отрывках из десятой главы «Евгения Онегина»:

Одну Россию в мире видя,  
Лаская в ней свой идеал,  
Хромой Тургенев им внимал...

Таким образом, распространившееся под влиянием идеалистической эстетики великих философов начала XIX века слово *идеал* в стиле Пушкина выходит далеко за пределы его первоначального романтического употребления. Связывая с этим словом представление о наиболее полном и совершенном отражении действительности, Пушкин присоединяется к тезису, что «цель художества есть идеал, а не нравоучение», и констатирует: «Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто бы польза есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась». («Мнение Лобанова...») Тут закладываются основы реалистической эстетики, противопоставляющей классицизму и натурализму принцип всестороннего отражения действительности в художественном слове с точки зрения глубокосодержательного «идеала». В поэтическом языке Пушкина слово «идеал» применяется как к возвышенным, так и к низменным предметам; по мысли Пушкина, целью поэзии может быть любой предмет. В 1830 году в № 12 «Литературной газеты», в рецензии на «Невский альманах» (почему-то до сих пор не помещенной в собрании сочинений Пушкина), Пушкин писал о Языкове: «Кажется нет предмета, коего поэтическую сторону не мог бы он постигнуть и выразить с живостью, ему свойственною». Пушкин не находил,

Что лучше, ежели поэт  
Найдет возвышенный предмет.

Он стремился к всеобъемлющему реализму.

У Пушкина «все становится отдельною картиною, все предмет его!.. везде, всюду, на модном бале, в избе, в степи, в дорожной кибитке — все становится его предметом. На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутившей, он откликнулся так же, как откликнулся на все, что ни есть в природе видимой и внешней» (Гоголь). К этому всестороннему охвату и отражению жизни в слове Пушкин пришел, обогащенный опытом романтизма<sup>1</sup>.

Направленность художественного слова на окружающую действительность, на все предметное многообразие мира могла быть лишь результатом резких сдвигов и изменений в «образе

---

<sup>1</sup> Ср. замечание «Атеней» (1828, ч. 1, статья «О направлении поэзии в наше время»): «Напрасно некоторые силились восстановить достоинство идеалов в поэзии, век их, кажется, минул невозвратно. Мы требуем теперь человека действительного, с его слабостями, страстями, заблуждениями, странностями».

поэта», в точке зрения автора на его отношение к обществу и живой жизни. Здесь громадную реорганизовывающую роль сыграл байронизм, широко раздвинувший сферу литературного изображения и вовлекший в круг поэзии предметы, которые раньше считались антипоэтическими.

Характерно предисловие («издателя») к «русской повести» И. И. Козлова «Безумная», раскрывающее проблему поэтического в аспекте байронического романтизма: «Поэзия, или, справедливее сказать, поэтическая сторона, есть в каждом почти предмете. Найти точно ее и осветить ее с надлежащей точки, закрывши все лишнее, бесполезное, прозаическое, — вот в чем тайна искусства. Тихая, беззаботная любовь простодушной поселанки меньше представляет красок для поэзии, нежели ужасные следствия измены, так дико омрачающие ум ее. Мы видим с удивлением, что эта бездейственная, едва ли не сонная прежде душа, вдруг восстает и с каким-то испуганием раскрывает таившуюся в ней силу. Поэтическое разнообразие дум, передаваемых нам то мятежною, то утихающею страдальцей, картины природы, в которых столько гармонии с ее сердцем; единство с главным предметом в самых отступлениях автора, — все это вместе составляет целое, столь же поразительное, сколько и занимательное».

Тут важны, конечно, не индивидуально-козловские мотивы религиозного смирения и примирения, роднящие поэзию Козлова с поэзией Жуковского, но новые принципы понимания категории поэтического. Круг предметов поэзии расширялся на основе контраста с нормами и приемами старой сентиментальной идеализации. «Обыденное», повседневное, если в нем открывалась поэтическая сторона, также входило в круг художественного изображения<sup>1</sup>. И. В. Киреевский так характеризует новые веяния в европейской поэзии (статья «Девятнадцатый век», «Европеец», 1832, № 1, стр. 13): «Неестественная изысканность подле безвкусной обыкновенности в мыслях; натянутость и вместе низость слога, и вообще уродливость талантов, господствующих в самых просвещенных словесностях, доказывают ясно, что вкус нашего времени требует чего-то нового, что не достаёт прежним писателям и для чего еще не явилось истинного поэта». Тут открывались возможности сближения романтического стиля с реалистическим и даже перерождения его в реалистический. Все зависело от оценки исторической действительности, «низкой природы», от мировоззрения. Историзм влек Пушкина к синтезу романтизма и реализма. Этот синтез помог Пушкину преодолеть и натуралистическую фотোগрафичность воспроизведения предмета и сентиментально-романтическую идеализацию его изображения.

---

<sup>1</sup> Ср. у Гоголя в статье «Несколько слов о Пушкине»: «Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина».

§ 6. В романтическом стиле предмет рисуется в изменчивых субъективных его восприятиях и отражениях. Он может принимать разные очертания, может получать разные значения и символические применения — в зависимости от настроения и состояния личности. И Пушкин первоначально открыл в формах романтического стиля новые средства для художественного выражения мятущейся и мятежной личности, с ее текучими, изменчивыми и противоречивыми переживаниями и настроениями. В «байроническом» языке Пушкина впервые в истории русского самосознания была тонко разработана область субъектно-экспрессивных форм речи, то есть таких форм словесного выражения, в которых отражается внутренний мир личности, с ее оценками, эмоциями, колебаниями, — во всем разнообразии чувства, во всех противоречиях отношения человека к жизни и людям. Романтизм Пушкина многосторонен. В. К. Кюхельбекер в своем плане обозрения российской словесности 1824 года отмечает зависимость пушкинского романтического индивидуализма от стиля Байрона, но заявляет: «Кн. Вяземский, издатель «Бахчисарайского фонтана», и его противники сбивают две совершенно разные школы — истинную романтику (Шекспира, Кальдерона, Ариоста) и недоговаривающую поэзию Байрона»<sup>1</sup>. Романтизм Пушкина был шире рамок какой-нибудь школы. В нем потенциально уже была заложена идея всестороннего охвата и воспроизведения действительности. В. К. Кюхельбекер отмечает борьбу двух поэтических систем русско-европейского романтизма — стилей Пушкина и Жуковского, «русских французов» и «германороссов». Пушкинский романтизм был враждебен романтизму Жуковского.

В. А. Жуковский в рассуждении «О нравственной пользе поэзии» («Вестник Европы», 1809, № 3) настаивал на приоритете эмоциональной выразительности поэтического слова перед «рассудком», перед логическим содержанием: «Что нужды стихотворцу, действующему на одно воображение, если рассудок, по строгому разборе понятий, найдет вещи не такими, какими представляются они воображению? Что нужды ему до противоречий логических, если они не ощутительны для чувства, если не иначе могут быть замечены, как с сильным и долговременным напряжением мыслящей силы?» Однако стиль байронического отрицания с его «исступлением» был чужд Жуковскому.

О новом языке байронизма писал кн. Вяземский к А. И. Тургеневу (от первого ноября 1819 года): «Дай бог, чтобы Жуковский впился в Байрона. Но Байрону подражать не можно: переводить его буквально или не принимайся... В нем именно что и есть образцового, то его безобразность. Передай все дикие крики его сердца; не подливай масла в яд, который он иногда

---

<sup>1</sup> В. К. Кюхельбекер, «Обозрение Российской словесности 1824 года», Собрн. «Литературные портфели», 1923, Петербург, стр. 73—74.

из себя выбрасывает, беснуйся, как он, в поэтическом иступлении»<sup>1</sup>. Переведя отрывок из «Чайльд-Гарольда», Вяземский пишет: «Что за туман поэтический? Нырй в него и освежай чувства, опаленные знойною пылью земли. Что ваши торжественные оды, ваши холодные поэмы! Что весь этот язык условный, симметрия слов, выражений, понятий? Капля, которую поглощает океан лазурный, но иногда и мрачный, как лицо небес, в них отражающийся. Нет, сохрани меня боже: не стану живописать Байрона с бледного трупа! Что за бледность была бы в списке моем, уж не смертная, а шишковская»<sup>2</sup>.

Д. В. Веневитинов так характеризовал экспрессивные краски байронического стиля и функции предметов в нем: «Он описывает предметы не для предметов самих, не для того, чтобы представить ряд картин, но с намерением выразить впечатления их на лицо, выставленное им на сцену» («Сын отечества», 1825, ч. 100, № 8). Таким образом поэтическая «вещь», поэтический «предмет» повертывались к обществу своей субъективной стороной: они отражали восприятие, настроение и оценку личности. Действительность воспроизводилась как сфера отражений образа и характера личности. Эмоциональный тон, экспрессивная согласованность противоречий становится стержнем художественной композиции.

Наиболее ярко и остро новое отношение к предмету обнаруживается в пушкинском стихотворении «К морю» (1824). Здесь море, свободная и гордая стихия, представляется как друг поэта, и поэтому свойства и атрибуты моря изображаются в субъективном символическом освещении. В «друзе» познается характер лирического я. Недаром образ моря рисуется в мужском роде:

Но ты *взыграл, неодолимый,*  
И стая тонет кораблей...

Ты *ждал, ты звал...* я был окован,  
Вотще рвалась душа моя.

Таким образом, море отражает и символизирует свойства лирического героя. Оно выступает как символическое зеркало свободолюбивого и своенравного поэта. Вместе с тем образ моря как бы растворяет в себе, вбирает в себя образ Наполеона и сливается как метафорический двойник с личностью другого «властителя наших дум» — Байрона:

Твой образ был на нем означен,  
Он духом создан был твоим:  
Как ты, могущ, глубок и мрачен,  
Как ты, ничем не укротим.

Сама тема «прощанья» развивается по принципу символических отражений. Образ моря облекается в те же смысловые краски «властителя дум», что и образы Наполеона и Байрона.

<sup>1</sup> Остаф. арх., I, стр. 343.

<sup>2</sup> Ibid., 332.



Поэтому, и после прощанья, он навсегда остается незабвенным и как символ настоящей, полной, свободной жизни и как символ свободной, своенравной, яркой и мятежной личности:

В леса, в пустыни молчаливы  
Перенесу, тобою полн,  
Твои скалы, твои заливы,  
И блеск, и тень, и говор волн.

Но при всей сложности и разнообразии смысловых применений образ моря все же здесь движется в пределах одной идейной сферы:

Мир опустел... Теперь куда же  
Меня б ты вынес, океан?  
Судьба людей повсюду та же:  
Где благо, там уже на страже  
Иль просвещение, иль тиран.

Таким образом, в романтическом стиле Пушкина композиция стихотворения нередко базируется на одном основном образе, как на фундаменте. Этот образ субъективно повертывается в сторону разных предметов и лиц, эмоционально притягивает их к себе и как бы сливает их с собой, обнаруживая сложность и эластичность своего смыслового содержания, свою способность отражать разнообразные экспрессивные оттенки.

Подбор предметов и приемы их изображения в стиле Пушкина «байронического» периода подчинены экспрессивной задаче — выражения и отражения чувств и мыслей личности. Предметы сближаются и сопоставляются, подчиняясь эмоциональным ассоциациям героя и символизируя его внутреннюю жизнь. Например, в «Кавказском пленнике» образ неприступных гор, воспринимаемых как «черкесской вольности ограда», контрастно оттеняет свободолобивый характер пленника, который склоняется только пред одним «гордым идолом» свободы.

Несчастный тихо приподнялся;  
Кругом обводит слабый взор..  
И видит: неприступных гор  
Над ним воздвигнулась громада,  
Гнездо разбойничьих племен,  
Черкесской вольности ограда.  
Вспомнил юноша свой плен,  
Как сна ужасного тревоги,  
И слышит: загремели вдруг  
Его закованные ноги..  
Все, все сказал ужасный звук;  
Затмилась перед ним природа.  
Прости, священная свобода!  
Он раб.

И в дальнейших стихах и выбор слов, и группировка их в серии фраз и образов, и даже синтаксис ассоциативно отражают и изображают строй чувств и мыслей пленника. Все окрашено в яркие тона субъективной экспрессии пленника, кончая строками:

Свобода! он одной тебя  
Еще искал в пустынном мире,  
Страстями чувства истребя,  
Охолодев к мечтам и к лире,  
С волнением песни он внимал,  
Одушевленные тобою;  
И с верой, пламенной мольбою  
Твой гордый идол обнимал.  
Свершилось... целью упования  
Не зрит он в мире ничего.  
И вы, последние мечтанья,  
И вы сокрылись от него.  
Он раб. Склонясь главой на камень,  
Он ждет, чтоб с сумрачной зарей  
Погас печальной жизни пламень,  
И жаждет сени гробовой.

С. П. Шевырев описал новый метод отношения к предмету в этой субъективной поэзии байроновского типа: «Она также вымышляет события; но они служат у ней не предметом, не содержанием, но орудием или, лучше сказать, рамкою, формою, в которую она вмещает неистощимые богатства таинственного мира души — мысли и чувства. Посему-то она... небрежно, хотя и живо, накидывает главные черты, пропуская все лишнее, все постосоннее без внимания» («Московский вестник», 1827, ч. 6, стр. 209—210).

Умолчания и несказанные слова выражают тем больше, чем острее, напряженнее и сосредоточеннее, цельнее композиция произведения в смысле подбора и сцепления словесных звеньев. И. В. Киреевский в статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» («Московский вестник, 1828, ч. 8, № 6, стр. 183) так писал об этой прерывистости речи, об этом «видимом беспорядке изобретения», который является «неотменной принадлежностью байронического рода»: «Этот беспорядок есть только мнимый, и нестройное представление предметов отражается в душе стройным переходом ощущений. Чтобы понять такого рода гармонию, надобно прислушиваться к внутренней музыке чувствований, рождающейся из впечатлений от описываемых предметов, между тем как самые предметы служат здесь только орудием, клавишами, ударяющими в струны сердца».

Таким образом, в стиле Пушкина с конца десятых годов приобретает особенную остроту проблема экспрессивных форм слова и проблема экспрессивной композиции. Ярким выражением этих новых тенденций пушкинского стиля являются поэмы: «Кавказский пленник» и особенно «Бахчисарайский фонтан», а также любовная лирика 1820—1823 годов.

Ломаные линии экспрессивных переходов, изменчивая многоцветная окраска соседних фраз или разных частей произведения — все это приводится в согласие и гармонию с эмоциональным тоном целого. Современникам Пушкина эта экспрессивная красочность, эта эмоциональная сложность композиции резче

всего бросилась в глаза в стиле «Бахчисарайского фонтана». О «Бахчисарайском фонтане» «Сын отечества» (1824, ч. 92, № 13, авт. А. Перовский) писал: «Покров уныния, накинутый на целое творение, составляет пленительную противоположность с живыми красками подробностей, раскрывающих блестящие цветы под пеленою полупрозрачною. Так поэзия соединяет, по могущественному закону изящества, части, в обыкновенном мире враждующие».

Особенно рельефно конструктивно-объединяющее значение эмоционального тона в стиле «Бахчисарайского фонтана» охарактеризовано И. В. Киреевским («Нечто о характере поэзии Пушкина, «Московский вестник», 1828, ч. 8, № 6)<sup>1</sup>. Во внешнем беспорядке словесного движения ощутимы внутреннее единство композиции и стройный ритм экспрессивной динамики. Например, в «Бахчисарайском фонтане» контрастным сгущением и разрежением лирической экспрессии, резкой сменой красок и тонов рисуется образ Заремы:

Они поют. Но где Зарема,  
Звезда любви, краса гарема?  
Увы! печальна и бледна,  
Похвал не слушает она;  
Как пальма, смятая грозюю,  
Поникла юной головою;  
Ничто, ничто не мило ей:  
Зарему разлюбил Гирей.  
Он изменил. Но кто с тобою,  
Грузинка, равен красотою?  
Вокруг аллейного чела  
Ты косу дважды обвила;  
Твои пленительные очи  
Яснее дня, чернее ночи.  
Чей голос выразит сильней  
Порывы пламенных желаний?  
Чей страстный поделуй живей  
Твоих язвительных лобзаний?  
Как сердце, полное тобой,  
Забьется для красы чужой?  
Но, равнодушный и жестокий,  
Гирей презрел твои красы  
И ночи хладные часы  
Проводит мрачный, одинокий...

Таким образом, при посредстве байронического стиля Пушкин разрывает старые семантические связи слов и образов, разрушает ту толщу застывшей литературной фразеологии, которая стояла между литературной личностью и миром предметов. Слову возвращается связь с предметом, хотя и опосредствованная своеобразным субъективным восприятием. Слово становится прямым и глубоким выражением «движения минутного, вольного чувства». Субъективно окрашенное слово воспроизводит предмет во всем

<sup>1</sup> Ср. однородные замечания Олина («Литературные листки», 1824, № 7) и Булгарина (там же, № 2, 1824).

многообразии его индивидуальных восприятий и отражений. О «байроническом» стиле Пушкина Иванчин-Писарев писал: «Пушкин ввел в нашу поэзию изящную дикость романтической музыки Байрона, ее искусственную неопределенность, ее силу и иронию» («Отечественная галерея», ч. II, стр. 120).

Однако предметы в романтическом стиле Пушкина служили не «только орудием, клавишами, ударяющими в струны сердца» (как выразился И. Киреевский о стиле «Бахчисарайского фонтана»), но и составляли своеобразный мир романтически воспринятой действительности. Сам Пушкин впоследствии в «Путешествии Онегина» с тонкой иронией очертил этот мир «высокопарных мечтаний»:

В ту пору мне казались нужны  
Пустыни, воли края жемчужны,  
И моря шум, и груды скал,  
И гордой девы идеал,  
И безыменные страдания...

А в «Евгении Онегине» (8, IV—V) Пушкин изобразил внутреннюю эволюцию своей романтической музыки от «волшебства тайного рассказа», богатого яркими и пестрыми экзотическими красками, но все еще опирающегося на старую «речь богов», к простому неукрашенному стилю народной поэзии, к «скудным, странным языкам» (ср.: «к странному просторечию»):

Как часто по скалам Кавказа,  
Она Ленорой, при луне,  
Со мной скакала на коне!  
Как часто по берегам Тавриды  
Она меня во мгле ночной  
Водила слушать шум морской,  
Немолчный шопот Нереиды,  
Глубокий, вечный хор валов,  
Хвалебный гимн отцу миров.

И позабыв столицы дальней  
И блеск, и шумные пиры,  
В глуши Молдавии печальной  
Она смиренные шатры  
Племен бродящих посещала,  
И между ними одичала,  
И позабыла речь богов  
Для скудных, странных языков,  
Для песен степи ей любезной...

А. А. Марлинский в «Письмах к доктору Эрдману» в таких метафорах изображает контрастную параллель двух миров — классицизма и романтизма<sup>1</sup>: «Мне пришло в голову сравнить воду и огонь с классицизмом и романтизмом, за кои теперь во

<sup>1</sup> Любопытно для изучения истоков романтизма обращение Батюшкова к мечте:

Иль дебри любишь ты, сих грозных скал хребет,  
Где ветер порывистый и бури шум внимаешь?  
(«Мечта».)

всех концах ломают копыя и тупят перья. Тихо, мирно творил Океан в своем тогда жарком лоне: произведения его крепки, кристаллизированы, с правильными формами, с неизменными углами; иной подумает, что все это делалось с транспортиром и линейкою. Но вот ворвался новый посол природы — и все оборотил вверх дном. Своими порывами вздул, взволновал еще мягкую кору земли, где не мог порвать ее... разорвал, где мог, и, стреляя из недр земных гранитными потоками, опрокинул осадочные горы в бездны, сплавил в стекло целые хребты, сжег в лаву и пепел другие, и выдвинул сердца морей под облака. Он смешал в себе обломки всего прежнего, как завоеватель, увлекающий побежденные племена, и, наконец, застыл в огромных формах. Посмотрите: это волны Океана, это облака Неба — это мечта Ангела... В вулканических произведениях вкраплены (*incrustés*) мелкие, блестящие кристаллы, яркие слои порфира — это Классицизм; но толща, которою они проникнуты, облиты, превращены, — Романтизм: останки щепетильные минувшего периода, воплощенные в неизмеримый, мрачный, но величественный период настоящего, — и над ними готовится новое развитие жизни... Ржавчина разрушения и пепел вулканов нужны для семени нового бытия, без чего они не приняли бы на граненом камне» («Русские повести и рассказы», ч. III, стр. 255—257).

Этот пластический и вместе с тем экзотический мир романтизма ярко выступает в пушкинском стихотворении «Буря» (1825). Образ девы на скале, который символизирует женщину, превознесенную над всем миром, возбуждающую в лирическом я восторг и поклонение, — казался современникам поэта чересчур искусственным, изысканным, театральным. Но эта кажущаяся «театральность» поэмы внутренне мотивирована обращением, вопросом к «ты», к лирическому собеседнику, для которого дева была однажды объектом наблюдения именно среди такого пейзажа. Весь эффект, вся острота изображения заключается в этой точке зрения стороннего созерцателя, в обнаженной пластичности его зрительных восприятий.

Ты видел деву на скале  
В одежде белой над волнами?..

При этом сама картина рисуется так, что вся природа, наблюдаемая как бы в трех поясах — внизу (море), на уровне фигуры девы (ветер) и над нею (небо в блесках молний), подчинена образу девы, концентрируется вокруг него, на нем сосредоточивая свои действия, проявляя свое отношение к нему, создавая игру красок вокруг него («в бурной мгле...» «озарял... блеском алым...»). Дева на скале, как прекрасная статуя, возвышается над разъярившейся стихией. Она только объект созерцания («ты видел деву») и объект воздействия стихий, играющих около нее и с ней (ср. относящиеся к природе глаголы напряженной активности, захватывающие деву как объект своего действия):

Когда, бушуя в бурной мгле,  
Играло море с берегами,  
Когда луч молний озарял  
Ее всечасно блеском алым  
И ветер бился и летал  
С ее летучим покрывалом?..

Таким образом на этой картине, лишь сквозь призму восприятия лирического собеседника (*ты*), символически и смутно, в образах природы, в их внутренней композиционной связи с фигурой «девы на скале», в интонации вопроса можно усмотреть оценку, экспрессию самого лирического я. Это отношение лирического я к «деве» непосредственно вслед за этим обнаружится в форме присоединительного противопоставления. В этом противопоставлении звучит не объективное утверждение превосходства красоты девы над красотой «волн, небес и бури», а уверение лирического я:

Но верь мне: дева на скале  
Прекрасней волн, небес и бури.

Именно в этом уверении находят свое символическое выражение чувства восторженного преклонения лирического я перед «прекрасной девой». Стилистическая затаенность этого восхищения, приобретающая трагическую напряженность от ярких красок романтического пейзажа, еще острее подчеркивает силу страсти и восторга. Для более рельефного выделения чисто пушкинских приемов романтического изображения и эмоционального выражения бесполезно поставить в параллель с «Бурей» стихотворение Олина «Прекрасна радуга на небе голубом». С восточного. («Карманная книжка для любителей русской старины и словесности на 1829 год», стр. 395). Здесь отсутствует посторонний наблюдатель; нет стремления к живописности, «пластичности» образов, нет столкновения субъективных планов. Здесь, в форме обращения к самой красавице, с трафаретной прямолинейностью вычерчивается по схеме противительного сравнения контрастный параллелизм красоты природы и любимой женщины:

Прекрасна радуга на небе голубом,  
Когда погаснет в тучах гром;  
Чиста (и что пред ней смарагды и опалы?)  
Молитва ангела пред светлым треном Аалы;  
Но ты, о Зора! Ты и радуги милей,  
И ангела, скажу ль? молитвы ты чистей:  
В очах твоих мне вся Эдема прелесть зрима.

«Дева на скале» современникам Пушкина представлялась скульптурным символом романтической поэзии. По крайней мере Ф. Глинка в своей аллегории «Две сестры, или: которой отдать преимущество» («Северные цветы» на 1828 год) так изображал «младшую сестру» — романтическую поэзию: «Раз я видел ее, высоко от земли, на самом острие скалы. Там, под навесом тихого неба, на котором жаркая позолота заката мешалась с

светлым румянцем вечерней зари и с серебристым сиянием выступающего месяца, в белой одежде, под голубым покрывалом, она стояла в живописной неподвижности, как теней, изваянный рукою великого художника, как легкое видение, внушающее сладкие, приветливые ощущения. Но она любит скитаться и под воем осенних бурь и всматриваться в страшные картины неба, на котором тучи грозоздятся, как густые ополчения сражающихся человеков» (стр. 158)<sup>1</sup>.

Ср. у Глинки в «Подражании»:

Я видел деву молодую:  
Она, высоко на скале,  
Под сосной древнею стояла,  
Едва касаясь до земли;  
И грудь под дымкой колыхалась,  
И семистольная свирель  
К устам рубиновым прильнула.  
(«Опыты аллегорий...», 1826, стр. 121.)

Так живописно-пластические формы предмета, его «позы», его позиции, обусловленные взаимодействием литературы и изобразительных искусств, составляют новый семантический круг в поэтическом стиле Пушкина. Это — «скульптурное или живописное начало, перенесенное в средства слова, где не только созерцание, но и самая мысль становится изваянием, картиной» (Щербина)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Любопытно также сопоставить с этими образами описание у Ф. Глинки девы (той же романтической поэзии) среди бури: «Слух ее, казалось, ловил переливы свистящих вихрей, в ее очах изображалось какое-то юродивое забвение, — локоны длинных волос, как и всегда, струились; крупные капли, при свете молнии, сверкали на них, как убор из перлов и яхонтов. Она не замечала меня, но я любовался чудесными прелестями сей уединенной очаровательницы. Она, мне казалось, хотела постигнуть всю тайну бури, запомнить все переходы грозы, может быть для того чтобы после все пересказать своим любимцам и умеющим понимать ее странный язык, таинственную красоту беседы ее» (стр. 163—164).

<sup>2</sup> Для освещения литературной истории этих пластических образов можно воспользоваться некоторыми параллелями.

Ср. у Н. И. Гнедича в «Красотах Оссиана» (1804):

Духи злобные пустынных бурь  
Враждовали с злобой страшною,  
Громы с громами встречались,  
Потрясали горы дикие,  
Пламя вокруг меня, лижущееся,  
Освещало ужас ночи сей...  
Из-за туч проглянул месяц вдруг...  
На утесе, вокруг которого  
Клокотала пена белая, —  
Показалось привидение;  
Теням Лега тем подобное,  
Что, скитаясь во тьме ночной,  
Воят с птицами полночными  
И надгробной песни требуют.  
Месяц бледный испустил свой луч  
На лицо стнящей тени сей,

Те же романтические приемы изображения бури, скал и человека, что и в «Буре», у Пушкина с необыкновенной рельефностью запечатлены еще раньше в картинах «Кавказского пленника»:

Великолепные картины!  
Престолы вечные снегов,  
Очам казались их вершины  
Недвижной цепью облаков,  
И в их кругу колосс двуглавый,  
В венце блистая ледяном,

---

И — о горе! Дочь увидел я!  
Видел я ее, несчастную,  
На скале, одну — оставленную  
И волнами окруженную!  
(Соч. Н. И. Гнедича, 1884,  
т. I, стр. 19.)

Ср. пейзаж стихотворения «Сон» Ф. Н. Глинки:

Я кем-то был взнесен на острый верх скалы:  
— Так мне в младенчестве приснилось —  
Кругом меня дробился валы,  
И море бурное пенилось,  
И с воем, стадо чуд кругом скалы теснилось.  
(«Опыты аллегорий...», 1826, стр. 124.)

Ср. также в аллегории Ф. Глинки «Неведомая»: «Тут явилась мне прекрасная, когда я сидел на высокой скале, нависшей над древним Дунаем» (ibid., 61).

В высшей степени показательна для этого цикла образов такая картина из анонимного стихотворения «Видение» («Мнемозина», II, стр. 47—49), стиль которого носит явный отпечаток влияния школы Батюшкова:

А на скале, нагой и дикой,  
Старик, угрюмый, бледнолицой,  
Стоял над плещущей водой! —  
Во тьме неверной и сквозной  
За трепетной завесой ночи  
Его погашшие угадывал я очи  
И взор холодный и немой;  
Луна весь стан его сияньем обливала,  
И льдяная брада по пояс упала...  
Но страшен был морозный лик,  
Он весь был погружен в дремоту гробовую...  
Но близилась гроза и воздух отягчел;  
Все небо черными оделось облаками,  
И се — разданный вдруг кровавыми браздами  
Свод звездный застонал, шатнулся, загремел!  
А он, он без участия  
С утеса голого попрежнему смотрел,  
Сквозь бешенство стихий в даль черного ненастья...

Ср. заключительные стихи:

Мне страшные уста ни слова не сказали;  
Гроза, рокоча, протекла:  
Но мертвая душа душе моей рскала,  
И весь я полон был боязненной печали.

Ср. у Пушкина:

Другие милые мне виделись черты,  
И весь я полон был таинственной печали.  
И имя чуждое уста мои шептали.



Эльбрус огромный, величавый  
 Белел на небе голубом.  
 Когда, с глухим сливаясь гулом,  
 Предтеча бури, гром гремел,  
 Как часто пленник над аулом  
*Недвижим на горе сидел!*  
 У ног его дымилась тучи,  
 В степи взвивался прах летучий;  
 Уже приюта между скал  
 Елень испуганный искал;  
 Орлы с утесов подымались  
 И в небесах перекликались;  
 Шум табунов, мычанье стад  
 Уж гласом бури заглушались...  
 И вдруг на доли дождь и град  
 Из туч сквозь молний низвергались;  
 Волнами роя крутизны,  
 Сдвигая камни вековые,  
 Текли потоки дождевые —  
*А пленник с горной вышины,*  
*Один, ва тучей громовою,*  
*Возврата солнечного ждал,*  
*Недосягаемый грозою,*  
*И бури немощному вою*  
 С какой-то радостью внимал...

Но круг экзотических картин и «высокопарных» предметов в романтическом стиле Пушкина не был оторван от того реального мира, который окружал поэта, и от его литературной биографии. Романтические образы Пушкина в значительной степени были основаны на жизненных впечатлениях. В пушкинской романтике зрело зерно реализма.

У других поэтов, например у Козлова, у Подолинского, байроническое понимание природы поэтического предмета вводило от окружающего быта, от национально-русской действительности. Сама личность выступала здесь лишь в отвлеченном ореоле своих не общих, исключительных свойств, схематически отражающих идеальный образ поэтической индивидуальности. Если в русском байронизме преодолевается до некоторой степени словесный фетишизм классического стиля и однообразная манерность салонного сентиментализма карамзинской школы, то в большей части его разветвлений не было ответа на призыв к национально-историческому и этнографическому реализму. Ко второй половине двадцатых годов сознание этого недостатка романтических стилей стало широко распространяться<sup>1</sup>.

Но Пушкин был очень далек от крайностей байронического отвлеченного субъективизма в изображении предметного мира. «Напротив того, — писал В. М. Жирмунский, — Пушкин всюду, где это возможно, стремится к раскрепощению композиционных элементов лирической поэмы от эстетического единодержавия героя, утверждает их художественную самостоятельность, из

<sup>1</sup> См. работу В. М. Жирмунского: «Байрон и Пушкин».

субъективной лирической погруженности в мир героя прокладывает путь в многообразный и богатый объективный и реальный мир, его окружающий, из однообразной сосредоточенности лирического построения ищет выхода к более широким и забытым у Байрона возможностям эпического рассказа и живописания»<sup>1</sup>.

В пластической, живописной выразительности пушкинского слова было заложено синкретическое начало, сближавшее романтизм с реализмом.

Уже современники Пушкина в его байронических поэмах находили ростки народности и реализма. С. П. Шевырев («Обозрение русской словесности за 1827 год», «Московский вестник», 1828, ч. 7, стр. 68) писал о «Цыганах»: «В сем произведении заметна какая-то странная борьба между идеальностью байроновского и живописною народностью русского поэта... В сей борьбе видишь, как поэт хочет изгладить в душе впечатления чуждые и бросается невольно из своего прежнего мира призраков в новую атмосферу, дышащую жизнью». А. А. Бестужев находил в стиле «Цыган» первородную красоту, «простоту величественную», «речи безыскусственные»<sup>2</sup>.

Романтическая народность сближала образы пушкинской поэзии и пушкинское слово с областью фольклора — не только русского, но и других народов, населявших Россию.

Таким образом уже в период романтических увлечений круг предметов пушкинской поэзии достаточно широк, разнообразен и близок к окружающей поэта действительности. Субъективные вариации не только не вступают в противоречие ни с вещественными значениями слов, ни с воспроизводимой сферой жизни, но, наоборот, лишь содействуют разностороннему и глубоко осознанному художественному отражению действительности.

§ 7. Принцип соответствия слова предмету и принцип пластической выразительности не исключают метонимических подразумеваний, образных замещений одних предметов другими. То, что названо и выражено в слове, фразе, может быть (помимо своего прямого вещественного отношения) символом многих скрытых, неназванных, подразумеваемых, но близких по побочным представлениям явлений. Слова, выражая свои прямые значения, в то же время могут вызывать мысль о других предметах, событиях и чувствах, которые неразрывно связаны с этими словами. В произведении имеют значение не только названные понятия, предметы и чувства, но — еще большее — не обозначенные, только подразумеваемые. Возникают разнообразные приемы такого сочетания образов, при котором по легким намекам угадывается скрытый основной смысл. Таким образом, пушкинское слово включает в свою смысловую структуру, помимо своих прямых и переносных значений, еще потенциальную энергию

<sup>1</sup> «Байрон и Пушкин», стр. 158.

<sup>2</sup> «Полярная звезда» на 1825 год, стр. 14—15.

быть выражением или отражением побочных, ассоциативно связанных с ним образов, чувств и идей. Здесь кроется один из источников лаконизма изобразительных форм в языке Пушкина. Вяземский готов был в этом приеме видеть сущность нового европейско-романтического стиля, одним из создателей которого был Байрон: «Легкие намеки, туманные загадки — вот материалы, изготовленные романтическим поэтом, а там читатель делай из них, что хочется. Романтический зодчий оставляет на произвол каждому распоряжение и устройство здания — сущего воздушного замка, не имеющего ни плана, ни основания» (предисловие к «Бахчисарайскому фонтану»: «Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова»).

Этот прием изобразительной эллиптичности безмерно обогащает выразительность слова. Он усложняет систему предметных значений слова. В этой атмосфере намеков и недомолвок, наполовину раскрытых, разгадываемых, но неразрешенных, оставляющих возможность сомнения, иного осмысления, перестраивается логика словесного выражения и фразового движения. Слово утрачивает свою прямолинейность, становится многозначным и многоплановым. Тем самым преобразуется вся смысловая композиция произведения.

Особенно остры и сильны эффекты этого приема там, где трагическое событие или чувство выражается в недомолвках внешне простых и обыкновенных описаний, сообщений. За занавесом прямых значений угадывается, предчувствуется трагический смысл, трагический «предмет». И этот предмет тем страшнее, разительнее, чем он затененнее, чем стиль изложения дальше от патетики эмоционального рассказа, чем холоднее и суше сообщения, вызывающие мысль о нем. В «Кавказском пленнике» этот способ словоупотребления применяется Пушкиным впервые — при изображении самоубийства черкешенки.

Вдруг волны глухо зашумели,  
И слышен отдаленный стон...  
На дикий брег выходит он,  
Глядит назад... брега яснели  
И опененные белели;  
Но нет Черкешенки молодой  
Ни у берегов, ни под горой...  
Все мертво... на берегах уснувших  
Лишь ветра слышен легкий звук,  
И при луне в водах плеснувших  
Струнный исчезает круг.  
Все понял он...

Очень тонкую и содержательную характеристику этого пушкинского приема, возводя его к Байрону, дает Олин в статье «Взгляд на стихотворение Пушкина под названием «Цыганы» («Карманная книжка для любителей русской старины и словесности» на 1829 год, стр. 261—264): «Есть способ действовать сильно на чувство читателя; оный... так сказать, слит с душою

поэта. Способ сей был хорошо известен Байрону; им воспользовался также и Пушкин. В чем же заключается сия тайна? В некотором роде перифразиса; или, лучше сказать, в резком и кратком очерке, под покровом таинственным, но полупрозрачным; в изображении одного следствия, при упущении причины или самого действия; и сему подобное. Средство сие, в особенности, производит сильный эффект в каком-нибудь месте трагическом или при описании таких обстоятельств, развязка коих приближается уже к концу и неизвестность или полуизвестность которой приводит сердце, так сказать, в биение учащенное. Таким образом Байрон, в «Паризине», когда ему должно было дать знать читателям, что сия несчастная государыня уже соделалась жертвою гнева супруга, справедливо раздраженного, говорит только, приготовив умы чрез предыдущее к ожиданию чего-то грозного, что *ужасный, но минутный крик, раздавшийся из окон дворца, поразил слух народа, толпившегося на площади вокруг эшафота несчастного принца; что то был крик женщины (it was a woman shriek), что никогда отчаяние не выражалось в безумнейших звуках (and neer—In madlier accents rose despair)*, и что те, которые слышали крик сей, желали из сострадания, чтобы оный был уже последним (In mercy wished it were the last). Очерк резкий и краткий: все выражено; Паризина погибла — но поэт не сказал этого: хотя тайна и полупрозрачна, — но тем не менее тайна. Таким же образом и Пушкин, в «Кавказском пленнике», подражая Байрону в «Гяуре», изобразил отчаянное потопление Черкешенки в следующих только словах:

И тихо, на водах плеснувших,  
Струистый исчезает круг.

Отчасти чрез подобный же оборот, и в сем стихотворении (то есть в «Цыганах». — В. В.) поэт произвел сильное действие над сердцем, исполнив оное каким-то неопределенным чувством уныния и жалости. Он не говорит, что по удалении с поля табора остался только один Алеко; что потом и его не стало; но оборот следующий выражает мысль сию, разительную по грозным обстоятельствам предыдущим, несравненно успешнее, сильнее и — если смею так выразиться — доступнее сердцу и жалобнее...

...Лишь одна телега,  
Убогим крытая ковром,  
Стояла в поле роковом...

.....  
Настала ночь; в телеге темной  
Огня никто не разожил;  
Никто под крышею подъемной  
До утра сном не опочил...»

В том же духе рецензент «Сына отечества» (1824, ч. 92, № 13; авт. А. А. Перовский) писал по поводу окончания «Бахчисарайского фонтана», где применен этот стилистический

прием: «Иногда легкий туман способствует выразительности более, нежели свет»<sup>1</sup>.

Стилистическая сущность этого способа выражения состоит в изображении предмета, действия посредством названия сопутствующих явлений, или сразу результатов событий. «На письме и на деле, — писал кн. Вяземский, — перескакиваем союзные частицы скучных подробностей и порываемся к результатам...»<sup>2</sup>

Возникает своеобразное «табу»: целый ряд предметов и происшествий не называется прямо, а только угадывается под прикрытием сторонних указаний, в развитии побочных событий и действий. Это создает атмосферу напряженной экспрессии, скрытой, но глубокой внутренней заинтересованности. Исключение «трагических» слов, непосредственно обозначающих внушительные события и предметы, лишь обостряет эмоциональную силу речи. «Пистолетные выстрелы и проклятья, ручьи крови и стоны умирающих пред глазами мало способствуют к возбуждению сострадания в зрителях просвещенных и нисколько не помогают выразительности сочинения...» Поэтому и Пушкин только «приводит в деятельность воображение читателя и представляет ему право по данным чертам окончить картину» («Сын отечества», 1824, ч. 92, № 13). Когда же в потоке прямых значений, образующих поверхность речи, начинаются всплески подводного, глубокого смыслового течения, тогда меняется вся перспектива речи. Дает себя чувствовать иная, не узко рационалистическая, внешняя, а эмоциональная, внутренняя логика вещей и событий. Таким образом создаются новые формы не только семантики, но и синтаксиса; новые смысловые принципы связи предложений и новые формы фразеологии, новые приемы смыслового притяжения слов. Вяземский в предисловии к «Бахчисарайскому фонтану» («Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова») так писал об этом: «Творение искусства — обман. Чем менее высказывается прозаическая связь в частях, тем более выгоды в отношении к целому. Частые местоимения в речи замедляют ее течение, охлаждают рассказ. Есть в изобретении и в вымысле также свои местоимения, от коих дарование старается отделяться удачными эллипсисами. Зачем все высказывать и на все напирать, когда имеем дело с людьми понятия деятельного и острого? А о людях понятия ленивого, тупого и думать нечего. Это напоминает мне об одном классическом читателе, который никак не понимал, что сделалось в «Кавказском пленнике» с Черкешенкою при стихах:

И при луне в водах плеснувших  
Струистый исчезает круг.

<sup>1</sup> Ср. у В. М. Жирмунского: «Байрон и Пушкин», 1924, стр. 60—62.

<sup>2</sup> Полн. собр. соч. П. А. Вяземского, т. I, стр. 313 и след.

Он пенил поэту, зачем тот не облегчил его догадливости, сказав прямо и буквально, что Черкешенка бросилась в воду и утонула»<sup>1</sup>.

«Атеней» (1829, ч. 2, стр. 183) писал о «Полтаве»: «Везде (это не последнее достоинство) многое оставлено на догадку читателя; но не думаю, чтобы для кого-нибудь и что-нибудь в сей поэме показалось темным».

Прием романтической полутайны, прием косвенных намеков, сюжетных перерывов очень ярко проявляется в стиле «Бахчисарайского фонтана». Трагические события, на которые намекает «фонтан слез», остаются за кулисами повествования. Убийство Марии Заремой скрыто под траурным покровом лирических фраз. Сначала полная неизвестность окружает картину смерти. Повествовательный отрывок, следующий за длинной эмоциональной паузой (ряд точек, образующих стих), в лирических тонах эпитафии говорит о смерти Марии:

Промчались дни; Марии нет.  
Мгновенно сирота почил.  
Она давно желанный свет.  
Как новый ангел, озарила...

И далее в форме эмоциональных вопросов подчеркивается таинственность, неизвестность причин смерти.

Но что же в гроб ее свело?  
Тоска ль неволи безнадежной,  
Болезнь, или другое зло —  
Кто знает? Нет Марии нежной...

Та же преднамеренная неопределенность окружает смерть Марии, когда повествование касается судьбы Заремы.

В ту ночь, как умерла княжна...

Казнь Заремы также рисуется скупыми и сухими штрихами, без лирического и риторического пафоса. Идет «объективное», бесстрастное описание заброшенного гарема. И в него вклини-

---

<sup>1</sup> Ср. у Дельвига в «Романсе» (1822) побочное раскрытие трагического финала:

Ночь прошла, все светло: виден холм с дубовой,  
Конь заржал, конь взвился на могиле новой.

Ср. отзвуки того же приема у Н. И. Гнедича в «Кавказской быле» (1833):

На голову девы безмолвно взирал  
Казак одичалыми страшно очами;  
Безмолвно пред ней на колени упал,  
И с мертвой — живой сочетался устами...

Сребрятся вершины Кавказа всего.  
Был день. К переключке, пред дом кошевого,  
Сошлись все казаки, и нет одного —  
И нет одного казака молодого.

вается краткое, как бы побочное упоминание о трагической судьбе грузинки. Лишь заключительная сентенция эмоционально разоблачает вину и ужас наказания.

...Под стражей хладного скопца  
Стареют жены. Между ними  
Давно грузинки нет; она  
Гарема стражами немymi  
В пучину вод опущена.  
В ту ночь, как умерла княжна,  
Свершилось и ее страданье.  
Какая б ни была вина,  
Ужасно было наказание!

Таким образом, убийство Марии, преступление Заремы, не только не изображается, но и не называется. О нем догадываться читатель косвенно, по указаниям на казнь Заремы, на ее утопление. Естественно, что и вся предшествовавшая преступлению борьба чувств и страстей лишь подразумевается. Она заложена в такой угрозе Заремы, угрозе, которая оборвана эмоциональной паузой умолчания и тоже непрямо выражена:

Но слушай: если я должна  
Тебе... кинжалом я владею,  
Я близ Кавказа рождена.

Современная Пушкину критика заявляла: «Надобно только догадываться и то без малейших признаков, что Зарема убила Марию и что Гирей, после сего, велел утопить Зарему» («Литературные листки», 1824, № 7, статья Олина). «Вы угадываете с трепетом ее мучения из сильных, но с умыслом неопределимых стихов:

Какая б ни была вина,  
Ужасно было наказание!»  
(«Сын отечества», 1824,  
ч. 92, № 13.)<sup>1</sup>

Эту силу экспрессивного напряжения, эту видимую стилистическую эллиптичность пушкинского стиля так характеризовал Гоголь: у Пушкина «все уравновешено, сжато, сосредоточено, как в русском человеке, который немногословлив на передачу ощущения, но хранит и совокупляет его долго в себе, так что от этого долговременного ношения оно имеет уже силу взрыва, если выступает наружу...» Сочинения Пушкина «в глазах людей весьма умных, но не имеющих поэтического чутья... — отрывки

<sup>1</sup> Ср. стилистическое видоизменение того же приема в реалистическом языке Пушкина позднейшей поры. Например, в «Воеводе»:

Выстрел по саду раздался.  
Хлопец пана не дождался;  
Воевода закричал.  
Воевода пошатнулся...  
Хлопец, видно, промахнулся:  
Прямо в лоб ему попал.

недосказанные, легкие, мгновенные, в глазах людей, одаренных поэтическим чутьем, они — полные поэмы, обдуманые, оконченные, все заключающие в себе, что им нужно» («В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность?»).

Новые приемы изображения, основанные на умолчаниях, на контрасте между экспрессивной сдержанностью, безразличием повествования и напряженной трагичностью ситуации, поразили современников. Пушкин энергично защищал новый стиль выражения: «Не надобно все высказывать — это есть тайна занимательности» («Переписка», I, стр. 68).

Из приемов косвенного, побочного изображения вытекали новые, оригинальные приемы выражения душевной жизни. Это был целый переворот в области художественной речи. И в этом отношении показательно, что даже такие сторонники романтической реформы литературных стилей, как кн. Вяземский, не признали дальнейшего стилистического развития этого словопотребления.

В тесной связи с приемом эмоциональных намеков стоит у Пушкина прием непрямого изображения аффекта, страсти. Чувство не называется, не описывается. Поэт сообщает лишь о поведении героя, о его мимике и движениях<sup>1</sup>.

Вяземский отнесся отрицательно к этим новым формам изображения эмоций. Ему в «Цыганах» «не хотелось бы видеть один вялый стих, который бог знает как в нее вошел». После погребения несчастных жертв, Алеко

...молча, медленно склонился  
И с камня на траву свалился.  
(«Московский телеграф», 1827,  
ч. 15, № 10.)

Между тем, известно, какие восторги Белинского вызвали эти стихи Пушкина: «Какое простое и сильное в благородной простоте своей изображение самой лютой, самой безотрадной муки! Как хороши в нем два последние стиха, на которые так нападали критики того времени, как на стихи вялые и прозаические! Где-то было даже напечатано, что раз Пушкин имел горячий спор с кем-то из своих друзей за эти два стиха, и, наконец, вскричал: «Я должен был так выразиться, я не мог иначе выразиться!» Черта, обличающая великого художника» (Сочинения Белинского, под ред. Венгера, т. III, стр. 33—34)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ср. применение того же приема в позднейшем реалистическом стиле Пушкина, например, в «Медном всаднике»:

И полон сумрачной заботы,  
Все ходит, ходит он кругом.  
Токует громко сам с собою —  
И вдруг, удара в лоб рукою,  
Захохотал.

<sup>2</sup> Кс. Полевой в статье «О сочинениях Пушкина» («Московский телеграф», 1829, ч. 27, № 10) писал: «И не прав ли Пушкин, сказавши одному своему



В поисках новых приемов изображения чувств Пушкин внимательно следит за стилистическими нововведениями в области моторной изобразительности у современных писателей. Например, он приходит в восторг от таких стихов «Войнаровского» Рылеева:

В ответ, склонив на грудь главу,  
Мазепа горько улыбнулся;  
Прилег, безмолвный, на траву  
И в плащ широкий завернулся.  
(Ср. отрывок «Бегство Мазепы» в «Полярной звезде» на 1824 год, стр. 233.)

П. А. Муханов писал Рылееву от тринадцатого апреля 1824 года: «Пушкин находит строфу и в плащ широкий завернулся единственною, выражающею совершенное познание сердца человеческого и борение великой души с несчастием!»<sup>1</sup> Трудно не видеть однородности в манере изображения чувства между этими отрывками из поэмы Рылеева и строками пушкинских «Цыган», хотя рылеевский «плащ» носит на себе печать романтической условности:

Алеко издали смотрел  
На все. Когда же их закрыли  
Последней горстью земной,  
Он молча, медленно склонился  
И с камня на траву свалился.

На фоне лексического сходства образов особенно ярко выступает реализм пушкинского стиля.

Ср. у И. И. Козлова в поэме «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая»:

И прежних лет товарищ милый  
Пред ней, встревоженный, унымый,  
На светлой площади стоит;  
Он к ней нейдет, не говорит,  
И зорко на нее глядит;  
Он завернулся в плащ широкой;  
Он в думе мрачной и глубокой,  
И чуден блеск его очей,  
И бледен лик и вид смущенный.<sup>2</sup>

---

критику, осуждавшему его стих в «Цыганах». — И с камня на траву свалился. «Я именно так хотел, так должен был выразиться». Какие аргументы могут в сем случае опровергнуть мнение не только самого Пушкина, но и каждого из его читателей?»

<sup>1</sup> «Деятельный век», кн. 1, Москва, 1872, стр. 368—369. Ср. также К. Рылеев, Полн. собр. стихотворений, стр. 457.

<sup>2</sup> Ср. у В. К. Кюхельбекера в стихотворении «Рогдаяеы псы» («Мнемозина», III) — описание мук Рогдая после того, как возлюбленная, отвергнув его, бежала с Нуррединем:

Расскажет ли кто его адскую муку?  
Увы! не глядит на их быстрый побег:  
Он ходит и шепчет, хохочет и лег;  
Плащем завернувшись широким,  
Он хочет заснуть, и навек!

Ср. у А. А. Марлинского в рассказе «Ночь на корабле»: «Рональд завернулся в полосатый плащ свой, чтобы скрыть свои слезы... но ему нечего было их стыдиться — горячая слеза участия упала на сжатую в руке моей руку несчастного»<sup>1</sup>.

Таким образом, уже в рамках байронического стиля Пушкин производит сложную дифференциацию форм выражения, отбрасывая, например, романтические приемы мелодраматического изображения чувства, и, напротив, обостряя реалистические приемы описания сложных чувств через называние простого внешнего движения, но полного психологической выразительности. Известно ироническое замечание Пушкина о мелодрамматизме изображения чувств в «Бахчисарайском фонтане»: «Бахчисарайский фонтан слабее Пленника, и, как он, отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил. Сцена Заремы с Марией имеет драматическое достоинство. А. Раевский хохотал над следующими стихами:

Он часто в сечах роковых  
Подъемлет саблю — и с размаха  
Недвижим остается вдруг,  
Глядит с безумием вокруг,  
Бледнеет etc.

Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама»<sup>2</sup>.

В стиле «Полтавы» идет дальнейшее углубление приемов психологического изображения. «Пушкин как бы намеренно воздерживается от непосредственного выражения эмоционального волнения и, останавливаясь на повседневных, почти тривиальных подробностях внешней объективной действительности, достигает этим сдержанным умолчанием гораздо более высокого трагического напряжения»<sup>3</sup>.

Например, в изображении казни:

Безмолвно молится народ,  
Страдальцы за врагов. И вот

---

<sup>1</sup> «Русские повести и рассказы», ч. I, стр. 199.

<sup>2</sup> Ср. мелодраматические приемы изображения чувств в стиле А. А. Бестужева-Марлинского. Например: «В отчаянии, со скрежетом зубов, повергся он на землю» («Изменник», «Полярная звезда» на 1825 год, стр. 332). В рассказе партизанского офицера «Латник»: «Вдруг, сложив руки на стальной груди своей, он опрокидывался назад и шептал невнятные слова... грозно скрежетал зубами, глаза его наливались кровью, ноздри вздувались, как у льва, — он был страшен». «Глаза его стояли — густые кудри бросали тень на белое, как саван, лицо. — губы были открыты, весь он был идеал ужасного». «Пена была у него клубом, лицо горело кровью...» и т. п. («Русские повести и рассказы», 1832, ч. IV, стр. 77—81). Ср. у кн. В. Ф. Одоевского в «Картине из светской жизни»: «Елладий» («Мнемозина», II, 133): «Прощение! прощение!» — завопил он пред последним издыханием, судорожно изгибаясь, и с кровью изрыгнул свою нечистую душу».

<sup>3</sup> В. М. Жирмунский, «Байрон и Пушкин», стр. 189.

Идут они, вошли. На плаху,  
Крестясь, ложится Кочубей.  
Как будто в гробе тьмы людей  
Молчат. Топор блеснул с размаху,  
И отскочила голова...

Или в изображении прибытия жены Кочубея и Марьи к месту казни:

Пустеет поле понемногу.  
Тогда чрез пеструю дорогу  
Перебежали две жены.  
Утомлены, запылены,  
Они, казалось, к месту казни  
Спешили полные боязни.  
Уж поядно, кто-то им сказал  
И в поле перстом указал.  
Там роковой намост ломали,  
Молился в черных ризах поп,  
И на телегу подымали  
Два казака дубовый гроб.<sup>1</sup>

Так утверждается у Пушкина прием скупого, сдержанного и даже несколько сухого изображения чувств, приобретающий особенную психологическую глубину и экспрессивную выразительность от контраста с трагической ситуацией.

Итак, в системе байронического стиля Пушкин открывает новые формы экспрессивного выражения. Предметное значение слова в лирическом стиле Пушкина становится средством отражения эмоций, переживаний личности. Чувства, настроения, вообще все проявления психической жизни не описываются прямо и не изображаются метафорически, а воспроизводятся драматически при посредстве предметов, которые выступают в своеобразной функции конденсаторов переживания. Этот метод изображения эмоций, метод косвенного, побочно-символического выражения душевной жизни постепенно приводит поэта к новым краскам реалистической живописности.

Этот принцип непрямого изображения чувства, обычно сопряженный с раскрытием какого-нибудь одного момента драмы, имеет в творчестве Пушкина разные формы выражения. Чрез-

---

<sup>1</sup> Ср. описание смерти Евгения в «Медном всаднике»:

Пустынный остров. Не взросло  
Там ни былинки. Наводнение  
Туда, играя, занесло  
Домишко ветхий. Над водою  
Остался он, как черный куст.  
Его прошедшею весною  
Свели на барке. Был он пуст  
И весь разрушен. У порога  
Нашли безумца моего.  
И тут же холодный труп его  
Похоронили ради бога.

Ср. также стиль изображения чувств и трагических событий в «Песнях западных славян».

вычайно остро проявляется он в стихотворении «Талисман» (1827). Это лирическая повесть о талисмани, который служит предохранительным средством от измены. Сначала рассказывается история вещи, изображается пейзаж и намечаются общие контуры разыгрывающейся среди него любовной драмы (ср. повторение слова *ласкаясь*). Само же чувство неизменной и ревливой любви, косвенно открывающееся в описании назначения талисмана, светится в драматическом монологе волшебницы. Этот переход к драматическому изображению, создавая впечатление острого экспрессивного перелома, в то же время превращает лирическое стихотворение в драматический отрывок, в маленькую трагедию. Возникает убеждение в исчерпанности сюжета темой значения и назначения талисмана, и рождается иллюзия непрекращающейся власти таинственного талисмана над лирическим героем. Талисман превращается в образ страстной и неизменной любви. Недаром Д...а (Е. Ра-стопчина) в своей вариации на пушкинскую тему — в стихотворении «Талисман» («Северные цветы» на 1831 год, стр. 87) разъясняла:

Мне талисман дороже упованья,  
Я за него отдам и жизнь, и кровь.  
Мой талисман — воспоминанье  
И неизменная любовь.

Таким образом, талисман в стихотворении Пушкина служит драматическим символом для побочного, косвенного изображения страсти, чувства непреодолимой любви. Отсюда и обозначение героини «волшебницей». В связи с этим волшебным ореолом талисмана находится «восточный пестрый слог» стихотворения, которому соответствует и экзотический пейзаж, романтическая обстановка действия. Слово *талисман*, как заклинание, замыкает каждое восьмистишие:

...Мне вручила талисман.  
...Не спасет мой талисман.  
...Не умчит мой талисман.  
...Сохранит мой талисман.

В этих стихах концентрируется тема каждой строфы. Ими же определяется последовательность движения образов. Повествованию о прошлом («мне *вручила* талисман») противопостоят обозначения действий талисмана в формах будущего времени (в речи волшебницы). А в сфере этих будущих действий намечается контраст (на основе отрицания или утверждения) между событиями, которые остаются за пределами таинственной силы талисмана (темы второй и третьей строфы: «*не спасет*»... «*не умчит*»), и между активными проявлениями его спасительной власти («*сохранит*»).

Эти грани и антитезы подчеркнуты строфически. В то время как первая строфа посредством эмоционально-присое-

динительного союза *и* и повторения слова — *ласкаясь* — перебрасывает повествование во вторую строфу, а вторая строфа тем же приемом при помощи присоединительного *и* вливается в третью строфу:

И богатствами востока  
Он тебя не одарит, —

четвертая строфа синтаксически противопоставлена предшествующему изложению. Так в самой речи волшебницы резко намечен контраст между неподвластными силе талисмана событиями и между сферой его предохранительного действия.

...*Не чмчит* мой талисман...

*Но когда* коварны очи  
Очаруют вдруг тебя...

Это противопоставление выражено и сменой синтаксических конструкций. Движение «присоединительных» предложений, сцепляемых союзом *и*, содержащих перечень того, чего не может делать талисман, к концу третьей строфы обрывается, закрывается эмоциональной паузой (многоточием). Иначе это присоединительное перечисление могло бы продолжаться в бесконечность. Правда, именно под влиянием «открытости», потенциальной неограниченности перечислительного ряда возникает убеждение в символическом значении самого подбора действий и событий, не подчиненных силе талисмана. И тогда в сфере самих отрицаемых действий вырисовывается тонкая, затушеванная линия эмоционального контраста. Она проходит по границе между второй и третьей строфой, но звуализована присоединительным союзом *и*. Она указывает на резкое перемещение субъектного наклона речи в другую сторону. Во второй строфе перечень того, чего не в силах сделать талисман, завершается взрывом любовной экспрессии героини, обвеивается выражением ласки:

*Головы твоей, мой милый,  
Не спасет мой талисман.*

Речь дышит нежным участием волшебницы. Создается представление, что этот перечень — перечень того, чего больше всего опасалась в своих думах о милом сама волшебница:

От недуга, от могилы,  
В бурю, в грозный ураган,  
.....  
Не спасет мой талисман.

Но в третьей строфе, несмотря на присоединительные формы синтаксической связи (союз *и*), — перечень действий производится уже как бы с точки зрения самого лирического героя. Перечисляется то, чего может пожелать себе сам лирический герой, — и чего не в состоянии дать талисман, — богатство, власть и возвращение от печальных чуждых стран на лоно друга. Именно

в последних четырех стихах третьей строфы особенно ярко сказывается это смещение субъектной точки зрения:

И тебя на лоно друга,  
От печальных чуждых стран  
В край родной на север с юга  
Не умчит мой талисман.

Тут все — и подбор эпитетов — «от печальных чуждых стран», «в край родной» и выражение — *лоно друга* (ср. в последней строфе обращение волшебницы к самому лирическому герою: *милый друг!*) ведет к иному субъектному плану речи, предполагает оценку не волшебницы, а самого лирического героя.

Но в последней строфе снова поток символов сливается с сферой восприятия волшебницы, поглощается ее сознанием. Поэтому все те слова, которые у стороннего слушателя могли бы возбуждать впечатление недоговоренности, обобщенной многозначности, допуская неопределенную широту возможных индивидуальных применений, — эти слова, отнесенные к сознанию и пониманию самой волшебницы, получают точное и ясное значение. Они говорят о той таинственной силе талисмана, которая больше всего нужна любящей женщине:

Милый друг! от преступленья,  
От сердечных новых ран,  
От измены, от забвенья  
Сохранит мой талисман!

Конечно, для рационализирующего сознания сразу же возникает ряд вопросов: *какого* преступленья? *от* измены *кому*? *от* забвенья *кого* или *со* стороны *кого*? Мало того: при глаголе: *сохранит* — в последней, строфе нет прямого объекта (*кого?*), в то время как в предшествующих строфах при соответствующих глаголах дополнения непосредственно указаны —

Головы твоей, мой милый,  
Не спасет мой талисман.

... И тебя на лоно друга...  
Не умчит мой талисман.

Вследствие этого возникает мнимая двойственность осмыслений: с одной стороны, в этих стихах раскрывается общая функция талисмана как средства, сохраняющего кого бы то ни было «от преступленья... от измены, от забвенья», но, с другой стороны, эта «таинственная сила» талисмана прежде всего должна обнаружить свое действие на «милом друге»; она обращена непосредственно на него:

Но когда коварны очи  
Очаруют вдруг тебя,  
Иль уста во мраке ночи  
Поцелуют не любя...

Симптоматично, что в этих фразах местоимение *ты* обозначает лишь объект действия («тебя»). Действующими же субъек-

тами оказываются «коварны очи» (которым посредством эффектного созвучия приписана волшебная сила очарованья; *очи очаруют*; ср. в «Осени»: *очей очарованье*) и «уста». Таким образом, в этих придаточных предложениях определяются условия, общая ситуация «преступленья», «измены», «забвенья»: это чары коварных очей или поцелуи уст без любви. В этих эмоциональных определениях звучит ревнивая и едкая оценка волшебницей враждебных ей сил: «*коварны очи...*», «*уста поцелуют не любя*». В свете этих разъяснений глубоко личный, субъективный тон любовной тревоги начинает окрашивать слова волшебницы: «от преступленья, от сердечных новых ран, от измены, от забвенья». Самый порядок, в котором идут эти слова, указывает как будто на чередование активного и пассивного смысла в них: от преступленья (которое *ты* можешь сделать); от сердечных ран (которые *тебе* могут причинить); от измены (от того, чтобы *ты* изменил мне, или чтобы тебе изменил кто-нибудь?); от забвенья (от того, чтобы *тебя* забыли, или чтоб *ты* забыл меня?). — А замыкающий стихотворение стих:

*Сохранит мой талисман,*

перекликаясь с начальным стихом речи волшебницы:

*Сохрани мой талисман,—*

звучит, как непреложное утверждение магической формулы заклинания.

Ср. именно такое магическое значение заклинательной формулы, приданное словам:

Храни меня, мой талисман

в наброске: «Храни меня, мой талисман» (1827).

Таким образом, талисман и его таинственная сила косвенно символизируют ревнивую, страстную любовь волшебницы, боящейся забвенья и измены.

Но в стиле Пушкина чувство может изображаться не только через предмет, но и через другое чувство. Переживание, воспроизводимое в его зарождении, развитии и разных проявлениях, может быть средством отражения и метонимического изображения других эмоций, другой драматической ситуации, с ним связанной.

Чувство не называется и не списывается прямо. Оно лишь угадывается в изображении сопричастного ему переживания. Драматические картины, иллюстрирующие это сопричастное переживание, становятся побочными символами и того чувства, той страсти, которые образуют глубокое «подводное течение» в лирическом изложении. Возникает характерный для пушкинского стиля прием — прием эмоциональных замещений. Создаются острые формы экспрессивной метафоричности: переплетаются два смысловых ряда. Такая «прерывистая» смысловая

двупланность, наблюдается, например, в стихотворении: «Желание славы» (1825). Оно построено на контрасте прошлого и настоящего. Желанию славы противостоят в аспекте прошлого сцены любовного счастья и их трагический финал. Но в обоих планах «желание славы» соотносено с образом возлюбленной и связано с развитием любовной драмы<sup>1</sup>. Трагическая пауза внезапно устанавливает пропасть между прошлым и настоящим, между изображением воспоминаний и изображением желаний. Лирический монолог драматически надламывается. Типичны драматические приемы выражения этого слома. Происходит как бы сдвиг субъектной точки зрения, сдвиг форм времени. Лирическое я демонстрирует — в аспекте прошедшего времени, в аспекте воспоминаний — разлад мечты и действительности, внезапное крушение счастья:

Я наслаждением весь полон был, я мнил,  
Что нет грядущего, что грозный день разлуки  
Не придет никогда... И что же? Слезы, муки,  
Измены, клевета, все на главу мою  
Обрушилося вдруг..

Этой внезапностью, этим «вдруг» мотивирован перерыв сознания, обозначенный многоточием. Далее драматически воспроизводится напряженное усилие понять себя, свое положение в настоящем:

Что я, где я? Стою,  
Как путник, молнией постигнутый в пустыне,  
И все передо мной затмилось!

Этой сценой перерождения сознания символически подготовлена мысль о рождении желания славы. Торжественно-присоединительное и притягивает сообщение об этом:

И ныне  
Я новым для меня желанием томим.

Таким образом «желание славы» переносится в сферу драматических коллизий любовной страсти. Оно выступает как антитеза разделенной счастливой любви, как отрицаемая ею страсть. Это контрастное отношение создает символическую взаимообусловленность двух смысловых сфер<sup>2</sup>. Так, безразличие к славе служит косвенным выражением силы страсти, всецелой

---

<sup>1</sup> Ср. в «Евгении Онегине» (1, XXXI):

Давно ль для вас я забывал  
И жажду славы и похвал?..

<sup>2</sup> Ср. мотив забвения славы — при счастливой любви в «Элегия» П.....а (Н. Павлова) в «Мнемозине» (1824, ч. II):

Давно ль я жаждою известности пылаю?  
Давно ли мысли трепетали  
По смерти лечь под камнем неприметным?..  
Алина, я тогда еще не знал тебя!



поглощенности любовью. Это безразличие лирического героя к славе символизируется «молчанием», безмолвием поэта как симптомом всецелой погруженности его в настоящее упоение любви:

Когда, любовью и негой упоенный,  
Безмолвно пред тобой колени преклоненный,  
Я на тебя глядел и думал: ты моя;  
Ты знаешь, милая, желал ли славы я;  
Ты знаешь: удален от ветреного света,  
Скучая светлым прозванием поэта,  
Устав от долгих бурь, я вовсе не внимал  
Жужжанью дальнему упреков и похвал.  
Могли ль меня молвы тревожить приговоры,  
Когда, склонив ко мне томительные взоры  
И руку на главу мне тихо наложив,  
Щептала ты: скажи, ты любишь, ты счастлив?  
Другую, как меня, скажи, любить не будешь?  
Ты никогда, мой друг, меня не позабудешь?  
А я стесненное молчанье хранил.

В соответствии с этой символикой безмолвной любви слава представляется в образе звучания, в образе шума («жужжанье дальное упреков и похвал», «молвы приговоры»). вполне понятно на этом фоне, что желание славы воплощается в образах непрерывного звучания, которое окружит героиню атмосферой воспоминаний о лирическом я. Желание славы влечет за собой торжественно-молитвенную символику слуховых образов, контрастно обращенную, направленную на выражение страстного томления лирического я по любовнице и обостряющую воспоминание о последних моленьях в минуту разлучения:

Желаю славы я, чтоб именем твоим  
Твой слух был поражен всечасно, чтоб ты мною  
Окружена была, чтоб громкою молвою  
Все, все вокруг тебя звучало обо мне,  
Чтоб, гласу верному внимая в тишине,  
Ты помнила мои последние моленья  
В саду, во тьме ночной, в минуту разлученья.

Тот же прием экспрессивных контрастов, прием косвенного, побочного изображения можно иллюстрировать и анализом таких стихотворений, как «Ненастный день потух» (1823), «Простишь ли мне ревнивые мечты» (1823), «Коварность» (1824) и др.

В стихотворении «Ненастный день потух» наиболее резко проявляются все особенности выражения чувства в лирическом стиле Пушкина:

- 1) обостренность экспрессивных контрастов;
- 2) иллюзия непосредственности эмоционального выражения, создаваемая синтаксическим напряжением, внезапными сломами речи и трагическими паузами;
- 3) прерывистость речи, резкие переходы от лирического повествования к драматическому воспроизведению;
- 4) принцип косвенных, побочно-символических отражений чувства, — при отсутствии прямых его обозначений.

В самом деле, сначала рисуется лирический пейзаж. Слова подбираются так, что они порождают экспрессию мрачного уныния, тоски.

*Ненастный день потух; ненастной ночи мгла  
По небу стелется одеждою свинцовой;  
Как привидение, за рощею сосновой  
Луна туманная взошла...*

Символистичны романтические краски ненастья: стелющаяся свинцовая одежда мглы и туманная луна. Лирическое я выступит на сцену в этом окружении мрачной тоски:

Все мрачную тоску на душу мне наводит.

Так устанавливается эмоциональный тон лирического монолога. Но вдруг стиль ломается. Возникает серия картин иной эмоциональной окраски, контрастирующей с элегическим зачином. Они выстраиваются в ряд анафорических предложений, создающих подъем однородной и притом чарующей, светлой экспрессии. Контраст экспрессии усиливается приемом антитез в подборе образов:

*Далеко, там, луна в сиянии восходит*  
(ср. «Луна туманная взошла...»)  
*Там воздух напоен вечерней теплотой;*  
(ср. «Ненастной ночи мгла...»)  
*Там море движется роскошной пеленой  
Под голубыми небесами...*  
(ср. «Ночи мгла  
По небу стелется одеждою свинцовой.»)

Внезапность перехода от выражения тоски к роскошным картинам южной природы, которые посредством наречия *там* связываются с какими-то еще неясными, но интимными, волнующими воспоминаниями, внушает убеждение, что в этой раздвоенности скрыто единство эмоционального переживания — тоски, тоски от того ненастья, которое перед глазами лирического героя, и тоски по тому сиянию, счастью, которое рисуется в мечтах воспоминаний. Но стиль мрачного пейзажа существенно отличается от воображаемых картин роскошного юга.

В изображении ненастья чувствуется биение времени, которое переживается лирическим я, чувствуется повествовательное «движение», выражаемое формами прошедшего времени совершенного вида («день потух... Луна... взошла»). Напротив, весь южный пейзаж рисуется в аспекте настоящего времени, и это время является формой субъективного созерцания лирического я. Все воображаемые сцены, распадающиеся на ряд картин, воспроизводятся, как непосредственно открывающийся мысленному взору поэта мир пережитого и в то же время вновь переживаемого. Происходит внутренняя драматизация событий. Лирическое я

переносит себя от одной сцены к другой, переживая каждую из них как воображаемую реальность. Вот почему форм прошлого времени тут не может быть. Время воображаемых событий и картин как бы совпадает с реальным временем произнесения лирического монолога.

Внутренний смысл этих отрывочных картин угадывается лишь посредством проекции их на чувство лирического героя. В них символически скрыты воспоминания лирического я. Итак, время теперь определяется лишь формами субъективного переживания лирического героя:

*Вот время: по горе идет она  
К брегам, потопленным шумящими волнами.*

Среди пейзажа является она, женщина, интимно связанная с судьбой и чувствами, с драмой лирического героя:

*Там, под заветными скалами,  
Теперь она сидит печальна и одна...*

В намеках и экспрессивных излучениях, идущих от эпитета «*заветный*» («под заветными скалами»), от слов: «печальна и одна», уже предугадывается ситуация лирической пьесы, предчувствуется тема разлуки с любимой (и любящей) женщиной, тоска по ней. Чувства и желания лирического героя отображаются, впечатлеваются не только в содержании картин, в экспрессии их стиля, в эпитетах, в тех акцентах, в той интонации, которые ложатся на слово — *одна*, но и в характере описания отрицаемых действий и в экспрессии этого отрицания.

*Одна... никто пред ней не плачет, не тоскует;  
Никто ее колен в забвеньи не целует...*

Отрицаемые действия проецируются на образ лирического я и становятся символическим выражением его тоски, его слез, его страсти. Обрывающееся паузой сказуемое слово — *одна* — окутывается напряженной экспрессией тоски по ней, мрачного одиночества и понимается как высшее выражение тоски и страсти. Связь между этим обособленным словом — *одна* и последующими анафорическими бессоюзными предложениями («никто»... «никто») — двойственная: между ними отношение не только разъяснительное, но и контрастное. Экспрессивный контраст состоит в том, что выражение одиночества (*одна...*) осложняется затем приливом страсти («никто ее колен в забвеньи не целует»), которая косвенно выражается в подразумеваемом утверждении лирическим героем себя самого как единственного субъекта действий, никому другому не доступных.

Те же смысловые оттенки, но с еще более напряженной экспрессией любовной тоски и страсти выступают и в следующем двустишии:

*Одна... ничьим устам она не предает  
Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных.*

Тут действующим лицом является уже одна она. От этого еще сильнее в формах отрицания утверждается страсть — и притом страсть разделенная. Рисуется сцена счастья — когда-то бывшего и еще не ушедшего для воображения в прошлое. Эпитеты уст — «влажные» и персей — «белоснежные» не только кладут штрихи на внешний образ ее (так и остающийся нераскрытым), но и служат выражением эротического томления лирического я. Недаром после этих слов наступает мучительная пауза. Она обозначает перелом экспрессии. Эмоции лирического я раскалываются, раздваиваются. Неожиданно звучит сентенция, которая меняет понимание предшествующих стихов:

Никто ее любви небесной не достоин.

Этот стих может быть понят как выражение восхищения, восторженного преклонения лирического я перед ней, перед любимой женщиной. Тогда он значит: никто, даже я — любимый. Но этот же стих может иметь абсолютное значение, может обозначать, что и все предшествующее было прямым, лишенным косвенного экспрессивного символизма порывом романтического воображения.

Никто ее любви небесной не достоин

Никто, следовательно, в том числе, и лирическое я. Объем слова «никто» обобщается и вбирает в себя образ лирического героя. Но последующие строки, прерывисто передавая безудержное волнение говорящего, борьбу и смену чувств, отражают смешанные эмоции неуверенности, ревности, любви:

Не правда ль ты одна?

В этом вопросе звучит сомнение, жажда уверений... Речь обрывается. Среди длительной паузы, обозначенной точками, внутренний взор лирического героя как бы всматривается в даль, оценивает и взвешивает прошлое. И ему открывается образ ее — плачущей:

Ты плачешь.

В этом описании виденья слышится интонация удовлетворения, облегчения. И снова перерыв речи. Но уже — не томительный, а исполненный страсти, тоски — и покоя. Созерцаемые лирическим я выражения ответного чувства со стороны ее заполняют эту паузу. И, как разрешение острых волнений, звучит экспрессивно-контрастное признание: *я спокоен...*

Но мучительные сомненья, ревность снова овладевают говорящим. Они концентрируются после эмоциональной паузы в отрывистом, полном отчаяния, страсти и даже угрозы:

«Но если...»

Лирический герой не может, не в силах продолжать речь. Длинный графический ряд точек символизирует эту силу отчаяния,

это трагическое бессилие выразить словами родившиеся мучительные мысли и виденья.

§ 8. В связи с напряжением, обострением и углублением экспрессивных форм слова в лирическом стиле Пушкина усиливается драматизм изложения.

П. В. Анненков указывал, что стихотворения «Ненастный день потух», «Ночь», «Простишь ли мне ревнивые мечты» — «исполнены бурь сердца, сомнений страсти и сильного драматического движения» («Материалы», изд. 2, стр. 88).

Сам Пушкин признавал «драматическое достоинство» сцены между Заремой и Марией в «Бахчисарайском фонтане». По мнению Белинского, «эта сцена обнаружила тогда сильные драматические элементы в таланте молодого поэта». Драматическая напряженность в построении «Цыган» тоже была замечена и отмечена критикой. Фарнгаген фон-Энзе писал: «Обработка целого превосходна; в некоторых местах она становится совершенно драматическою; с каждою строкой усиливается действие; происшествие проносится подобно грозной буре и оставляет за собой ночь и безмолвие».

В. Г. Белинский не раз останавливался на своеобразном драматизме пушкинского повествовательного стиля. Так, по его мнению, в «Полтаве» «сцена между женой Кочубея и ее дочерью замечательно хороша по роли, какую играет в ней Мария. Вопрос изумленной, еще не очнувшейся от сна женщины, которая почти понимает и в то же время страшится понять ужасный смысл внезапного явления матери, этот вопрос: *Какой отец? Какая мать?* — исполнен драматизма». Истинно шекспировской кистью написана также, по словам Белинского, сцена объяснения Марии с Мазепой. «Вникните во всю эту сцену, разберите в ней всякую подробность, взвесьте каждое слово: какая глубина, какая истина и вместе с тем какая простота! Этот ответ Марии: *Я! люблю ли?* Это желание уклониться от ответа на вопрос, уже решенный ее сердцем, но все еще страшный для нее — кто ей дороже: любовник или отец, и кого из них принесла бы она в жертву для спасения другого, — и потом решительный ответ, при виде гнева любовника... Как все это драматически, и сколько тут знания женского сердца».

Это расширение драматической струи в лирическом и повествовательном стиле Пушкина, глубокое внедрение ее почти во все жанры поэтического языка Пушкина — обычно ставится в связь с влиянием Шекспира. Так, современные исследователи, отмечая необыкновенную эмоциональную подвижность как монологической, так и диалогической речи в пушкинском стиле, относят этот прием к «шекспиризму» Пушкина. Например, о драматическом языке «Бориса Годунова» А. Л. Слонимский пишет: «Поведение персонажей не подчиняется прямолинейной логике Расина, а по-шекспировски обосновывается темпераментом и эмоцией. Эмоциональной подвижностью отличается в осо-

бенности сцена Димитрия с Мариной. Любовная эмоция Димитрия, развиваясь с постепенным усилением, проходит через различные этапы (признание, мольба). Перелом происходит на темпераменте (после унижения внезапная вспышка гордости, подчеркнутая ремаркой и рифмованным четверостишием). На пространстве одной сцены Димитрий совершает быстрый путь от любовной экзальтации («любовь мутит мое воображение») к презрительному равнодушию («чорт с ним... змея! змея!..»). Его интонации в начале и в конце диаметрально противоположны. Вся любовная тема оказывается, таким образом, исчерпанной, и концовка подчеркивает переход к новой теме — военной («но решено: завтра двину рать...»). Крутые эмоциональные повороты, резко меняющие взаимную ситуацию персонажей (вспышка гордости у Димитрия, вспышка отчаяния Кассия), переход к противоположным интонациям в финале (от любви к презрению у Димитрия, от гнева к ласке у Кассия и Брута), связанный с этим сильный эмоциональный размах — все это шекспировские приемы, усвоенные и Пушкиным»<sup>1</sup>. Но дело, конечно, не в одном влиянии Шекспира. Драматическая экспрессивность речи, выражающая борьбу, внезапную смену чувств, внутренне противоречия эмоций, органически связанная с принципом реалистической полноты воспроизведения эмоциональной жизни личности, становится яркой особенностью пушкинского лирического стиля с начала двадцатых годов и сохраняется в разных его жанрах, кроме антологических, до конца.

Новые приемы драматизации лирической пьесы, которые Пушкин разрабатывает сначала под влиянием Батюшкова, отражаются и в технике перевода и в переложениях чужих стихотворений. Так, в стихотворении «Ты вянешь и молчишь» («Подражание Андрею Шенье») Пушкин напрягает быстроту, лаконизм и экспрессивную драматичность речи, устраняя все книжнориторические амплификации оригинала и придавая более живой и разговорный темп интонационному движению монолога. Например, безыскусственная, но выразительная устно-бытовая фраза «Безмолвно любишь ты грустить...», в которой безударное «ты» падает на конец стиха, на рифму, соответствует таким двум книжнориторическим стихам А. Chenier: («Jeune folle, ton cœur avec nous veut se taire» из «Méditations-voyages»):

Tu n'aimes qu'à rêver, muette, seule, errante,  
Et la rose pâlit sur ta bouche mourante.

В пушкинском стихотворении сгущены словесные краски, изображающие печаль тайной девственной любви. Они освобождены от всякой посторонней фразеологической примеси, от всяких риторических «гремушек» (ср. отсутствующее в элегии

---

<sup>1</sup> А. Л. Слонимский, «Борис Годунов» и драматургия двадцатых годов. Сборн. «Борис Годунов» А. С. Пушкина под общей редакцией К. Н. Державина. Ленинград, 1936, стр. 74—75.

Шенье повторение слов *печаль и грусть*, «печаль тебя снедает...» «безмолвно любишь ты грустить...» «О, я знаток в девической печали»). Пушкин не воспроизводит таких стихов элегии Шенье:

Sois tendre, même faible; on doit l'être un moment;  
Fidèle, si tu peux.

Вместе с тем, в пушкинском стихотворении драматически обострены, видоизменены и сжаты выражения, рисующие страстное томление девической любви.

Ср.:

Ты втайне ждешь его. Идет, и ты бежишь,  
И долго вслед за ним незримая глядишь, —

а в элегии Шенье:

C'est lui qui va, qui vient; et, laissant ton ouvrage,  
Tu cours, sans te montrer, épier son passage.  
Il fuit vite; et ton oeil, sur sa trace accouru,  
Le suit encore longtemps quand il a disparu.

Драматизация лирической речи, выражаясь в дроблении монолога на короткие «высказыванья», обращенья, как бы на одно-сторонние реплики, отражающие образ собеседницы, ее внутреннюю борьбу, у Пушкина контрастно завершается синтаксически развернутым, патетическим апофеозом личности «красавца молодого» — и вместе с тем пластическим раскрытием его образа:

Никто на празднике блистательного мая,  
Меж колесницами роскошными летая,  
Никто из юношей свободней и смелей  
Не властвует конем по прихоти своей.

Этот эффектный синтаксико-фразеологический контраст отсутствует в элегии Шенье (хотя общая схема семантических ходов остается та же).

Драматизируя стиль Шенье, Пушкин, однако, с необыкновенной рельефностью воспроизводит «пластицизм и живописность» французского поэта. «Сразу сказывается четкость и пластичность конкретных образов, вкус к предметности, совершенно чуждый ранним пасторалям» Пушкина<sup>1</sup>. Например:

Давно твоей иглой узоры и цветы  
Не оживлялися...

Уже с начала двадцатых годов пушкинский стиль воспроизводит чувство в движении, в процессе непрерывного изменения. Всякое переживание воспринимается как текучее, изменчивое, исполненное противоречий и борьбы. Этот внутренний динамизм создается изображением внешней смены предметов и действий. Возникают характерные формы лирической драматизации. Принцип драматического становления образа, чувства, идеи сочетается с совершенно особой сферой семантики и синтаксиса. Здесь

<sup>1</sup> Л. Гроссман, «Пушкин и Андрэ Шенье», «Свиток», № 3, стр 92.

формы связи слов, фраз и предложений обусловлены резкими переходами от изображения внешней обстановки, внешних проявлений чувства к выражению сопутствующей им внутренней борьбы, или же зависят от экспрессивной смены контрастных, противоречивых настроений и их проявлений. Для иллюстрации такого «драматизованного» отношения к лирическому слову особенно выразительно стихотворение «Сожженное письмо» (1825). В нем в форме лирического монолога, обращенного к сжигаемому письму, представлены драматически все стадии сожжения «письма любви» — от прощания с ним до собирания пепла. В изображении внешнего процесса горения и сопровождающих его драматических излияний включена в намеках вся любовная драма. Один короткий эпизод в цепи романтических событий выступает как символическое воплощение всей драмы. Прежде всего в смысловой строю стихотворения вовлечено переживание самого времени горения письма. «Видишь, — писал А. Д. Галахов («Отечественные записки», 1841, т. XVII, отд. VI, стр. 15—16), — как горит бумага, слышишь, как бьется сердце любовника». Кажется, что пьеса «зародилась и выросла в самую минуту действия». Письмо горит как бы перед глазами зрителя. Этот процесс в лирическом изображении распадается на несколько актов. И каждый из них стилистически выражен одинаковой последовательностью фраз. Сначала в форме восклицания — в форме лирического императива, горестного напутствия или междометного вскрика — дается эмоциональный сигнал, устанавливающий момент, миг действия и сопутствующего ему переживания. Намечаются такие моменты:

- 1) Прощай, письмо любви, прощай!
- 2) Гори, письмо любви!
- 3) Минуту!..

(Мольба о промедлении, задержке.)

- 4) О провиденье! Свершилось!
- 5) Пепел милый!..

Затем изображается постепенное сгорание письма. Идет линия лирического изложения. Называются (с опущением всех аксессуаров, всех побочных явлений) основные акты той драмы, уголок которой приоткрывается перед глазами читателя. В напряженном лаконизме повествовательных сообщений, которые сменяются лирическим выражением волнений, переживаний героя, в трагической недоговоренности, эллиптичности стиля заложена взрывчатая сила эмоционального заряда. Но эта отрывистость, недосказанность особенно проявляется в изложении тех событий, которые предшествовали изображаемому действию, его подготовили, вызвали:

- 1) Она велела...  
Готов я...



Так лаконически излагается ситуация драмы, так отрывочно, с недомолвками передается то, что предшествует сожжению письма и объясняет мотивы этого действия.

Как только изложение доходит до воспроизведения самого процесса сожжения письма, указание составляющих этот процесс действий становится дробным, прерывисто взволнованным. Лирический герой как бы впивается взглядом в горящее письмо и с паузами, символизирующими борьбу и смену чувств, обозначает все, что происходит с «письмом любви». Быстрые, недлительные действия, вернее, уже результаты их, выражены формами прошедшего времени совершенного вида; напротив, действия длящиеся созерцаются в их течении и обозначаются формами настоящего времени:

- 2) Уж пламя жадное листы твои приемлет...
- 3) Вспыхнули... пылают... легкий дым,  
Виясь, теряется...  
Уж перстня верного утрата впечатленья,  
Растопленный сургуч кипит...
- 4) Темные свернулись листы.

Необходимо отметить, что в последнем моменте сожжения с эмоциональным сигналом действия, с обращением к пеплу, как бы сливается и самое изображение финала, конца драмы. В последнем вопле запечатлен последний зримый момент пьесы:

- 5) Останься век со мной на горестной груди.

И, наконец, вслед за изложением разных моментов действия, с ним соединяясь и его патетически сменяя, движутся предложения, выражающие душевную борьбу героя, его чувства и его эмоциональное отношение к совершающемуся:

- 1) Как долго медлила я, как долго не хотела  
Рука предать огню все радости мои!..
- 2) Но полно, час настал...  
...ничему душа моя не внемлет...

Во время самого сожжения письма выражения эмоций включаются в прерывистое, задышающееся название действий и состояний. Это отсутствие самоанализа, этот перерыв в излиянии чувств как бы символически оправдывает фразу: «ничему душа моя не внемлет». Вот почему символы переживаний внедряются в воспроизведение самого протекающего действия, становятся его эмоциональным сопровождением:

- 3) легкий дым,  
Виясь, теряется с *молением* *моим*.

И когда все было кончено и лишь на легком пепле заветные черты письма белели, тогда лирический герой лаконически обозначает свое физическое состояние внешним симптомом душевного волнения:

- 4) Грудь моя стеснилась.

И, наконец, горе, отчаяние лирического героя после сожжения письма романтически изливаются в воззвании к пеплу милому, который является «отрадой бедною в судьбе моей унылой».

Образ «сожженного письма» становится драматическим символом безнадежной покинутости, горестного одиночества. Косвенные намеки на эту драматическую ситуацию были уже прежде: они заключались (кроме лаконического указания на приказ ее: она велела) в тех эмоциональных эпитетах, которые прилагаются к сожженному письму и которые выражают горестное томление любви и разлуки: «письмо любви», «предать огню все радости мои», «заветные черты». Всем этим подготовлено исполненное необыкновенно страстной экспрессии обращение к останкам письма, к его пеплу. В этом обращении контрастно сочетаются две эмоциональные серии слов: одна символически выражает экспрессию нежности, любовную страсть и тоску:

*Пепел милый... Отрада... Останься век со мной...*

другая — подбором качественных определений подчеркивает отчаяние, трагизм судьбы самого лирического я:

*Отрада бедная в судьбе моей унылой...  
...на горестной груди...*

§ 9. В драматической речи слово выражает свои значения сквозь призму восприятия и понимания разных героев. Драматическое слово воспроизводит отражения действительности в сознании разных характеров, разных персонажей. Оно выражает не только различия предметов, но и различия в точках зрения на них со стороны действующих лиц. Драматизация речи увеличивает субъективную изменчивость, подвижность слова. Содержание драматизированного слова проецируется у Пушкина в сферу понимания и сознания разных лиц. Субъектная «многоголосость» произведения ведет к многозначности слова, к углублению его значений, к многообразию его индивидуальных применений. Отсюда возникают сложные формы разнообразных субъективных сопоставлений и отражений действительности, меняющие и колеблющие смысловую перспективу образов в композиции произведения. Драматическое напряжение субъектных различий речи в строю лирического стихотворения было одним из средств борьбы Пушкина со стиховой традицией Карамзина, Жуковского и даже Батюшкова на пути к вестороннему, углубленному реалистическому воспроизведению внутренней жизни разных индивидуальностей. Понятен поэтому тот глубокий интерес, который проявлял Пушкин к вопросу о стилистических средствах выражения различий между личностями и характерами.

Тон, экспрессия являются формами характеристики субъекта. По ним познаются и воспроизводятся не только живые образы современности — индивидуальные и коллективные, но и субъекты истории, общественные классы, группы и отдельные личности

далекого прошлого. Признав характеристические и эмоциональные колебания слов, «тональности» речи одним из основных средств различения индивидуальных стилей, Пушкин напряженно вдумывается в экспрессию слов, выражений, пословиц и стремится восстановить по ним образ субъекта, в них запечатленный. «Кнут не архангел, души не вынет, а правду скажет. Апология пытки, пословица палача — выдуманная каким-нибудь затейником». «*Не суйся середа прежде четверга*. Смысл иронический; относится к тем, которые хотят оспорить явные законные преимущества: вероятно, выдуманно во времена местничества». Так в слове, поговорке, фразе ищется реально-исторический образ социального или индивидуального субъекта. Все содержание тех стилистических или диалектологических разновидностей речи, которые вовлекались Пушкиным в светлое поле литературной жизни, оценивалось поэтом не только с предметной, но и с субъектной стороны.

Отражения разных личных образов, разных характеров, национальных типов — вот та сфера стилистических явлений, которая прежде всего и острее всего привлекает внимание Пушкина при оценке чужих произведений. Он отрицательно отнесся к той социально-языковой позиции авторского образа, которая была намечена Н. Ф. Павловым в его повестях. В стиле этих повестей внимание Пушкина было привлечено соотношением образа автора и образов персонажей. Так, в «Ятагане» все лица живы и «действуют и говорят каждый, как ему свойственно говорить и действовать». В «Именинах» же образ автора как бы вторгся в сферу действующих лиц... «Несмотря на то, что выслужившийся офицер видимо герой и любимец его воображения, автор дал ему черты, обнаруживающие холопа».

Но еще ярче, полнее Пушкин характеризует композиционное значение образа автора в стиле литературного произведения при разборе «Моих темниц» Сильвио Пеллико: «Читая сии записки, где ни разу не вырывается из-под пера несчастного узника выражения нетерпения, упрека или ненависти, мы невольно предполагали скрытое намерение в этой ненарушимой благосклонности ко всем и ко всему: эта умеренность казалась нам искусством. И, восхищаясь писателем, мы укоряли человека в неискренности» («Об обязанностях человека», сочинение Сильвио Пеллико). В заметке о записках Н. А. Дуровой Пушкин прежде всего указывает на «прелесть этого искреннего и небрежного рассказа, столь далекого от авторских притязаний», и на «простоту, с которою пылкая героиня описывает самые обыкновенные происшествия» (ср. «Переписка», II, стр. 209).

Характерен отзыв Пушкина о «гусарском» стихотворении Батюшкова «Разлука»: «Цирлих-манирлих; с Д. Давыдовым не должно и спорить»<sup>1</sup>. Критикуя стихотворение Батюшкова

---

<sup>1</sup> Майков, Л., «Пушкин», стр. 306.

«Пленный», поэт пишет: «Русский казак поет как трубадур, слогом Парни, куплетами французского романса».

Стихотворение Ф. Н. Глинки (переложение пророка Исайи), в котором Адонай обращается к мечу с такими словами:

Сверкай, мой меч! играй, мой меч!  
Лети, губи, как змей крылатый,  
Пируй, гуляй в раздолье сеч!  
Щиты их в прах! в осколки латы! —

Пушкин назвал «ухарским псалмом» и отозвался о нем: «Псалом Глинки уморительно смешон... Он заставил бога говорить языком Дениса Давыдова»<sup>1</sup>.

Восхищаясь «Эдой» Баратынского, Пушкин замечает: «Оригинальности рассказа наши критики не поймут. Но какое разнообразие! Гусар, Эда и сам поэт — всякий говорит по-своему». Возражая Вяземскому на критику стиля письма Татьяны, поэт указывает, что если смысл слов здесь и «не совсем точен, то тем более истинны в письме женщины, к тому же семнадцатилетней, к тому же влюбленной» («Переписка», I, стр. 151).

Внутренняя драматизация изложения, изменчивость и многообразие стилистических взаимоотношений между сферами речи автора и героев, тонкость и противоречивость экспрессивных колебаний — для Пушкина основной нерв как лирического и драматического, так и повествовательного стиля. С возмущением писал Пушкин Плетневу о критиках «Полтавы»: «Старый гетман, предвидя неудачу, бранит в моей поэме молодого Карла и называет его мальчиком и сумасшедшим. Критики, со всею важностью, укоряют меня в неосновательном мнении о шведском короле. В одном месте у меня сказано, что Мазепа ни к чему не был привязан. Чем же опровергают меня критики? Они ссылаются на собственные слова Мазепы, уверяющего Марию в моей поэме, что он любит ее больше славы, больше власти. Так им понятно, так знакомо драматическое искусство» («Переписка», II, стр. 95)<sup>2</sup>.

Точно так же сфера повествовательного стиля, по мысли Пушкина, не должна вращаться в кругу однообразно очерченных, заданных «портретом» автора форм экспрессии. Она движется в пушкинской композиции по линиям сюжета в разных направлениях, вступая в сложные отношения с сферами «чужих» мыслей и речей, иногда как бы растворяясь в них.

Тот прием композиционного движения, по которому слова

---

<sup>1</sup> «Дневник А. С. Пушкина», ГИЗ, 1923, стр. 67.

<sup>2</sup> Ср. в заметке о «Полтаве»: «Старый гетман, предвидя неудачу, наедине с наперсником, бранит в моей поэме молодого Карла и называет его мальчишкой и сумасбродом: критики важно укоряли меня в неосновательном мнении о шведском короле. У меня сказано где-то, что Мазепа ни к кому не был привязан: критики ссылались на собственные слова гетмана, уверяющего Марию, что он любит ее больше славы, больше власти. Как отвечать на таковые критики?» («Денница», альманах на 1831 год.)

и фразы как бы скользят непрестанно из одной субъектной плоскости в другую, являясь в многообразных отражениях, в пушкинском стиле органически связан с принципом смысловой многопланности и многоликой изменчивости образа автора. Когда в художественном творчестве устанавливается сложное, подвижное, изменчивое соотношение между изображаемым миром и повествователем, между действительностью и формами ее субъективного осмысления и выражения, тогда открывается возможность стилистического применения многообразных тонких смысловых нюансов, которые приобретает слово в контексте речи. Над общими, присущими литературному стилю значениями слова воздвигается тогда множественность смыслов слова, зависящих от разнообразия контекстов его индивидуального употребления, от разнообразия субъектных приспособлений слова. Этот прием субъектной многозначности в применении слов враждебно открытой лексической метафоре, так как метафора обычно (особенно в романтическом стиле) более или менее оторвана от материальной почвы прямого вещественного значения слова, от его реальной основы. Кроме того, метафора (если она не штампована) есть акт утверждения индивидуального миропонимания, акт субъективной изоляции. В метафоре резко выступает строго определенный, единичный субъект с его индивидуальными тенденциями мировосприятия. Поэтому словесная метафора — узка, субъектно замкнута и назойливо «идейна», то есть слишком навязывает читателю субъективно-авторский взгляд на предмет и его смысловые связи. Метафорической пестроте, гипертрофированной метафоричности романтических стилей Пушкин противопоставляет, особенно в области прозы, сложный субъектный полисемантизм (многозначность) слова.

В соответствии с этими новыми тенденциями пушкинского стиля, постепенно укрепляющимися в начале двадцатых годов, лирический монолог, драматизируясь, становится сферой столкновения и пересечения двух или нескольких субъектных планов выражения. Открывается возможность неожиданных и быстрых смещений смысловой перспективы. Точка зрения «собеседника», его восприятие, его чувство располагает события, предметы и лица и оценивает их соотношения, связи иначе, чем лирическое я.

Л. И. Поливанов отметил этот прием субъектных смещений и наслоений в стихотворении «Коварность»: «Эта отповедь полна чувства собственного достоинства, сдержана в своем негодовании (строка 28) и потому получила форму речи третьего лица и остановлена на стихе, это негодование выражающем» (Соч. Пушкина, 1887, т. I, стр. 174). «Лирический собеседник» выступает не только как живая личность, как индивидуальный образ, но и как форма нового субъективного осмысления и размещения образов, смысл которого уясняется лишь из контекста целого. Образ лирического собеседника, его назначение и значение

определяются событиями, которые иногда раскрываются вполне лишь к концу стихотворения. Создается экспрессивное напряжение недосказанности, волнующей и интригующей неразгаданности, интимной таинственности.

В образе лирического собеседника часто мелькают тени, отражения таких мыслей, таких переживаний и событий, которые затем воспринимаются как основные, центральные образы лирического выражения. Таков, например, стиль стихотворения «Редет облаков летучая гряда» (1820). Здесь «звезда печальная, вечерняя звезда» служит лирическим адресатом и вместе с тем косвенным средством выражения сердечных дум о юной деве. Образ вечерней звезды — криптограмма, в которой скрыта повесть о живом увлечении лирического героя юной девой.

И только в последних стихах:

Там некогда в горах, сердечной думы полный,  
Над морем я влачил задумчивую лень,  
Когда на хижину сходила ночи тень  
И дева юная во мгле тебя искала  
И именем своим подругам называла, —

открывается это символическое приравнение звезды к образу юной девы. И сквозь призму любовного умиления и меланхолического восторга, обращенного к звезде, видится отношение поэта к той, кого символизирует в элегическом плане «звезда печальная, вечерняя звезда»<sup>1</sup>.

Тот же стилистический принцип, хотя и в ином конкретном воплощении, можно найти в композиции стихотворения «Дева» (1821). Лирический собеседник (*ты*) здесь выступает как двойник *я*, как «неосторожный друг», пошедший по пути *я* — вопреки его предупреждениям:

Я говорил тебе: страшися девы милой!  
Я знал: она сердца влечет невольной силой,  
Неосторожный друг, я знал: нельзя при ней  
Иную замечать, иных искать очей.

---

<sup>1</sup> Сама по себе дилемма, является ли тут общность имен «вечерней звезды» и девы своеобразным поэтическим каламбуром (как на этом настаивали некоторые пушкинисты, видя в последнем стихе намек на имя Марии: Венера — звезда Марии), или же это сближение было индивидуальным приравниванием себя и своей судьбы к любой вечерней звезде (напр. Юпитеру) со стороны юной девы, — колеблет лишь смысл последнего стиха, но не изменяет общего понимания композиции стихотворения. Так, у Туманского в стихотворении «Постоянство» (1823):

Как в море плаватель, живущий без забав,  
Средь звезд бесчисленных одну звезду избрав,  
Младый, зовет ее любовью своею,  
В пустынном странствии обрадованный ею  
Следит ее восход и в тишине ночей  
Сладчайши имена придумывает ей.

В. И. Туманский, «Письма и стихотворения», стр. 126—127. Ср. также стихотворение К. Ф. Рылеева «Звезда — путеводитель» (подражание «Пловцу» Жуковского).

Подбор выражений, их экспрессивное содержание и их синтаксическое построение («*страшился девы милой!*» «*я знал... неосторожный друг, я знал...*» «*влечет невольной силой...*») — все указывает на скрытую страсть самого лирического я, на его личный опыт. А далее идет отрешенно от оценки и отношения субъекта лирическое повествование об обаянии девы, о силе ее очарования. В контрастном соотношении образов («*Надежду потеряв, забыв измены сладость, пылает... младость; любимцы счастья, наперсники судьбы смиренно ей несут...*») уже преуказана безответность любви, обрисована неприступная гордость девы. Последние два стиха выражают (один — путем прямого обозначения эмоций девы, ее отклика на чувства, другой — в форме пластического образа) величавую холодность девы:

Но дева гордая их чувства ненавидит  
И, очи опустив, не внемлет и не видит.

Переносный, не прямой смысл этих стихов заключается в том, что, рисуя деву, ее отношение к «влюбленным» и «пылающим» — отрешенно от *ты* и *я*, как бы незаинтересованно, они в то же время символически изображают несчастную, безответную страсть лирического героя (*я* и *ты*, как призмы; отражающей *я*). Применение приемов романтической живописи, приемов пластического изображения и осложнение их символической перспективой второго лица, посредника, роднит это стихотворение с стихотворением: «*Я видел деву на скале*»<sup>1</sup>.

В этой же связи можно вспомнить стихотворение «*Люблю ваш сумрак неизвестный*» (1822)<sup>2</sup>, в котором те же принципы композиционной смены лирических собеседников осложняются драматическим сломом в изображении настроения, эмоции. «*Лирический собеседник*» меняется уже в самом начале стихотворения. Сперва это —

*О вы, поэзии прелестной  
Благословенные мечты.*

Эпитеты, которые придаются этим мечтам, внушают впечатление неопределенности, таинственности:

*Люблю ваш сумрак неизвестный  
И ваши тайные цветы.*

Атмосфера «неизвестности», сумеречности подготавливает колебания, перемену эмоциональной оценки:

*И, может быть, мечты пустые...*

(Ср.: «*Но, может быть, мечты пустые...*» в изд. Томашевского.)  
Но адресат стихотворения еще раньше переменялся:

*Вы нас уверили, поэты...*

---

<sup>1</sup> Ср. стиль стихотворения: «*Предчувствие*» (1828).

<sup>2</sup> История текста этого стихотворения может уяснить процесс формирования нового лирического стиля и мотивы перехода к канонической редакции этого стихотворения.

Появлением нового лирического «собеседника» («поэты») создается смысловой разрыв между точкой зрения поэтов и точкой зрения лирического я на «мечты поэзии». При этом самый выбор круга мечтаний, пристрастие к мечтам о смерти уже намекает на какую-то личную драму лирического героя. Сначала выстраивается цепь образов, рисующих традиционные, «классические» мечты поэтов о царстве теней, о «берегах холодной Леты», откуда «тени легкою толпою... слетаются на брег земной...»

И в сновиденьях утешают  
Сердца покинутых друзей;  
Они, бессмертие вкушая,  
Их ожидают в Элизей,  
Как ждет на пир семья родная  
Своих замедливших гостей...

Ср. в стихотворении «П. А. Осиповой»:

Так иногда в родную сень  
Летит тоскующая тень  
На милых бросить взор умильный<sup>1</sup>.

И тут наступает пауза, обозначающая перерыв, исчерпанность одной точки зрения, глубокое раздумье лирического я. После этой паузы — посредством присоединительного *и* — или присоединительно-противительного *но* (в форме предположительного, возможного утверждения) — начинается отречение лирического героя от этой поэтической мифологии, борьба с этими благословенными мечтами поэзии во имя иных мечтаний, которые облечены внешним покровом христианской мифологии и церковно-славянских образов:

Быть может, там, где все блистает  
Нетленной славой и красой,  
Где чистый пламень пожирает  
Несовершенство бытия...

В этом изображении земной мир, как мир несовершенного бытия, отделен от мира нетленной славы и красоты. И, как прямой кон-

---

<sup>1</sup> Ср. у И. И. Козлова в «Ирландской мелодии» (из Мура) («Северные цветы» на 1825 год):

О, если в тайной доле их  
Возможность есть душам  
Слетать из-за далеких звезд  
К тоскующим друзьям, —  
К знакомой роще ты слетишь  
В полночной тишине,  
И дашь мне весть, что в небесах  
Ты помнишь обо мне!

Ср. в балладе И. И. Козлова: «Сон невесты» («Северные цветы» на 1825 год):

И казалось, что летает  
Тень знакомая над ней,  
И как будто бы вещает...



траст предшествующему изображению единения между тенями и покинутыми друзьями, как контраст картине пира семьи родной в Элизее, выстраиваются иные, глубоко личные мечты поэта:

Быть может, с ризой гробовой,  
Все чувства брошу я земные,  
И чужд мне будет мир земной...  
Минутных жизни впечатлений  
Не сохранит душа моя,  
Не буду ведать сожалений...

Но присоединение заключительного стиха, меняя значения всех предшествующих признаний, раскрывает основной смысл стихотворения: оно заставляет увидеть в предшествующих образах символическое выражение смертельной тоски любви. Глубоко личный тон облакает все раздумье о смерти и посмертной судьбе:

Тоску любви забуду я.

Вот чему должны помочь «поэзии прелестной благословенные цветы», вот почему подвергнуты сомнению уверения поэтов в родственной связи мира теней с «земным берегом», вот почему мечта о смерти, о покое загробного бытия томит лирическое я. Так смена субъектов ведет к быстрому передвижению и переосмыслению лирических образов.

Многообразие, множественность «субъектных» оболочек речи может выразиться не только в смене говорящих лиц или собеседников, но и в одновременном сплетении разных точек зрения, в смешении основного стиля изложения с «чужой речью» (ср., например, стихотворения «Калмычке», «Бесы» и др.). Особенно разнообразны и выразительны формы субъектно-экспрессивной многопланности в повествовательном стиле. Так, в «Евгении Онегине» стиль автора непрерывно смешивается и переплетается с точкой зрения Онегина. Например, идет авторское изложение событий, однако, слегка окрашенное восприятием Онегина и отголосками светских суждений:

Но мой Онегин вечер целой  
Татьяной занят был одной,  
Не этой девочкой несмелой,  
Влюбленной, бедной и простой,  
Но равнодушною княгиней,  
Но неприступною богиней  
Роскошной, царственной Невы...  
(8, XXVII.)

Далее — авторская ирония отрывает и освобождает изложение от оценок Онегина. Развивается цепь насмешливых сентенций, обращенных к «людям» вообще, но в первую очередь адресованных к Онегину:

О, люди! все похожи вы  
На прародительницу Еву:  
Что вам дано, то не влечет;  
Вас непрерывно змий зовет

К себе, к таинственному древу:  
Запретный плод вам подавай,  
А без того вам рай не рай.

Вслед за этим повествовательный стиль опять резко склоняется к сознанию Онегина, впитывая в себя его переживания и думы:

*Как изменилася Татьяна!  
Как твердо в роль свою вошла!  
Как утеснительного сана  
Приемы скоро приняла!  
Кто б смел искать девчонки нежной  
В сей величавой, в сей небрежной  
Законодательнице зал?  
И он ей сердце волновал!  
Об нем она во мраке ночи,  
Пока Морфей не прилетит,  
Бывало, девственно грустит,  
К луне подымлет томны очи,  
Мечтая с ним когда-нибудь  
Свершить смиренный жизни путь!*

Именно эта необычайная сложность субъектных вариаций слова создает ту «бездну пространства» в пушкинском слове, о которой писал Гоголь: «Каждое слово необъятно, как поэт». В этом необъятном слове сочетается конкретная определенность предметных значений слов с субъектным многообразием их применений. «Здесь нет этого каскада красноречия, увлекающего только многословием, в котором каждая фраза потому только сильна, что соединяется с другими и оглушает падением всей массы, но если отделить ее, она становится слабою и бессильною. Здесь нет красноречия, здесь одна поэзия: никакого наружного блеска, все просто, все прилично, все исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг; все лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают все» (Гоголь, «Несколько слов о Пушкине»). Субъектно-экспрессивная многозначность пушкинского слова создается своеобразными формами соотношений образа автора и героя в стиле Пушкина.

Широта, многообразие, сложность и противоречивость субъектных вариаций авторского образа в произведениях Пушкина настолько велики, что возникла иллюзия отсутствия единства «личности» в художественном творчестве Пушкина. Гоголь так писал об этом: «Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность. У одного Пушкина ее нет. Что схватишь из его произведений о нем самом? Поди, улови его характер как человека! Наместо его предстанет тот же чудный образ, на все откликающийся и одному себе только не находящий отклика. Все сочинения его — полный арсенал орудий поэта. Ступай туда, выбирай себе всяк по руке любое, и выходи с ним на битву; но сам поэт на битву с ним не вышел...» «Поэзия была для него святыня — точно какой-то храм... Не вошла туда

нагишом растрепанная действительность. А между тем, все там — история его самого...»

Обостренный субъектный драматизм слова в творчестве Пушкина неразрывно связан с реформой системы экспрессивного выражения. Эта реформа затрагивает и синтаксис и семантику. В пушкинском стиле с конца десятых годов начинает разрабатываться своеобразная система экспрессивных конструкций, углубляющая эмоциональную напряженность, лаконизм и динамичность лирического выражения.

Анализ этих конструкций — задача особого синтаксического исследования (см. третью главу).

В пушкинском стиле к половине двадцатых годов ярко обнаруживается процесс постепенного преобразования «романтической» системы экспрессивных форм, основанной на эмоциональных изломах, скачках, на резких словесных «поворотах» и напряжениях, на драматической таинственности, — в систему реалистическую. Можно, повидимому, утверждать, что обе эти системы экспрессивного выражения, меняясь, смешиваясь, дожили до конца пушкинского творчества. Новая реалистическая система экспрессивной изобразительности, развившись из романтических форм экспрессии, приспособив их к новым стилистическим тенденциям и вступив с ними в частичное противоречие и борьбу во второй половине двадцатых годов, не приглушила совсем романтических приемов, но существенно изменила, осложнила и углубила их новой психологической перспективой, разнообразием средств национальной характеристики.

В экспрессивных формах пушкинского стиля приходится различать несколько типов, несколько слоев. Ведь экспрессия облекает звуковой облик слов, их образы, их лексические значения и их синтаксические формы.

Известно, что Пушкин вслед за Батюшковым разрабатывал новые формы «гармонического» сочетания слов в поэзии. Пушкин требовал, чтобы смысл, ритм и «гармония» были строго соподчинены друг другу. Так, он отмечает в стихотворении Батюшкова «Мечта» нарушение гармонии наряду с задержкой в ритме, как прямое противоречие смыслу, в стихе:

И эхо по горам песнь звучну повторяет.

«Замедленность четвертой стопы благодаря трем смежным ударным слогам, как и стечение согласных (*сн'эв*) в той же четвертой стопе, потому, конечно, и отмечены, что слишком не соответствуют самому понятию эхо и звучной песни»<sup>1</sup>. Экспрессивные оценки звукообразов играют большую роль в употреблении поэтического слова. В области звуковой экспрессии обозначается со второй половины двадцатых годов явная эволюция пушкин-

---

<sup>1</sup> В Л. Комарович, «Пометки Пушкина в «Опытах» Батюшкова, «Литературное наследство», № 16—18, стр. 898—899

ского стиля от гармонической звучности, легкости и красочности к энергической моторной выразительности.

Современников поражала также необычайная чуткость Пушкина к эмоциональным «ореолам» слов, его изощренность в экспрессивном подборе и экспрессивной группировке образов. М. Н. Волконская, жена декабриста, писала о Пушкине, прося передать ему благодарность за «эпитафию младенцу» (сыну княгини, умершему вдали от родителей): «Уметь утешить скорбь матери есть действительное доказательство его дарований и его способа чувствовать» (*avoir su satisfaire la douleur d'une mère est une preuve réelle de ses talents et de sa manière de sentir*).

О стиле эпитафии М. Н. Волконская отзывалась так: «Она прекрасна, сжата, но полна мыслей, за которыми слышится так много»<sup>1</sup>.

§ 10. С половины двадцатых годов Пушкин, смешивая «просторечие», народно-поэтическую лексику и фразеологию с элементами литературно-книжного стиля, стремился не столько к «облагорожению» простонародности, сколько к созданию резких, но гармонических переходов, которые возникали от столкновения разных стилистических сфер. Происходит эмоциональное взаимоосвещение фраз, меняются экспрессивные оттенки фразеологии. Например, в стихотворении «Стрекотунья белобока» (1825) после народно-поэтических образов первого четверостишия — «стрекотунья белобока», «скачет пестрая сорока... и пророчит мне *гостей*», — стиль сразу делает скачок к фразеологии книжно-поэтического языка:

Луч зари сияет алой,  
Серебрится снежный прах...

В просторечии Пушкин увидел не только новый свежий грамматический и лексический слой общенационального литературного языка, не только новую сферу действительности, но и новый мир экспрессивных красок. Переноса в лирику те экспрессивные нюансы, которые придавали стилю глубокую и простодушную интимность неподдельного чувства, Пушкин сочетал с просторечием формы книжно-поэтического языка и тем самым изменял экспрессивное значение традиционной литературной фразеологии. Своеобразие пушкинского стиля, конечно, не в общем демократическом принципе а в системе его индивидуальных проявлений.

Интересный иллюстрационный материал можно извлечь из стихотворения: «19 октября 1827». Здесь к просторечию восходит первый стих, начинающий каждую строфу: «*Бог помощь* вам...», выражающий глубоко интимную, чуждую всякой светскости и искусственности сердечность пожелания и определяющий общую

---

<sup>1</sup> О. Попова, «История жизни М. Н. Волконской», «Звенья», № 3—4, стр. 67.

интонацию стихотворения. А далее идет характерное для пушкинского стиля присоединительное перечисление, в котором предметы соединяются друг с другом не по логической связи и не по вещественному сходству, а по принципу контраста, неполного соответствия или по принципу экспрессивной разнородности.

Последний стих — в острой обобщенно символической форме — посредством указаний на место, на «пропасти земли» (то есть рудники) рисует трагедию декабристов, быт сибирских изгнанников. И этим мучительным, исполненным напряженной экспрессии аккордом завершается все стихотворение:

*И в мрачных пропастях земли.*

Ср. у Батюшкова:

А там, внутри земли, во пропастях ужасных  
Жилище вечное преступников несчастных...  
(«Элегия из Тибулла».)

Еще ярче экспрессивные подъемы, напряжения, создаваемые смещением «просторечия» и народно-поэтических форм с книжным языком в стихотворении «Подруга дней моих суровых» (1827). Здесь уже в обращении устанавливается параллелизм книжной («Подруга дней моих суровых») <sup>1</sup> и разговорной («Голубка дряхлая моя») лексики. Эта двойственность стилистического выражения проявляется в тех красках, которыми изображается «дряхлая голубка», погруженная в ожидание.

Одна в глуши лесов сосновых  
Давно, давно ты ждешь меня.

Далее выстраиваются попарно разные образы ожидания: один из образов обозначает внутреннее переживание, другой — внешнее проявление его; один слагается из книжной лексики, другой — из слов и выражений просторечия или из народно-поэтической фразеологии. При этом соотношения образов и формы их синтаксической связи в каждой паре различны.

Сначала, как разъяснение стиха:

Давно давно ты ждешь меня, —

появляется народно-поэтический образ:

Ты под окном своей светлицы  
Горюешь...

обостренный неожиданным сравнением из сферы разговорно-военного языка: *будто на часах*.

---

<sup>1</sup> Ср. в стихотворении «О боги мирные полей, дубрав и гор» (1829):

Меж ними я нашел и музу молодую,  
Подругу дней моих невинную, простую...

Ср. у Карамзина в стихотворении «К Эмили»:

Подруга милая моей судьбы смиренной.  
(Соч., 1803, т. I, стр. 284.)

В эту фразовую группу, посредством присоединительного *и*, вводится литературный образ, символизирующий чувство горести и ожидания таким реалистическим описанием внешних физических движений:

И медлят поминутно спицы  
В твоих наморщенных руках.

Стихотворение рисует портрет «голубки дряхлой», как бы застывшей в позе ожидания. Словесные краски, передающие экспрессию ожидания, делаются все выразительнее, трогательнее. От позы, движения рук поэт переходит к изображению лица:

Глядишь в забытые ворота  
На черный, отдаленный путь.

Этот образ, символизирующий тоску ожидания, составлен из слов, общих для разговорного и книжного языка, но с приближением их к экспрессии и восприятию самой «дряхлой голубки» (ср. эпитеты: «забытый», «черный»). А последние стихи обобщенно описывают внутренние переживания старушки в образах книжно-поэтической речи — как бы в аспекте сознания и ласкающего сочувствия самого поэта:

Тоска, предчувствия, заботы  
Теснят твою всечасно грудь.

На этих стихах стихотворение обрывается. Остаток начатого стиха: «То чудится тебе» — намекает на новый переход к просторечию и к сфере восприятия самой няни.

Таким образом в слове было открыто Пушкиным необыкновенное богатство экспрессивных форм. Безмерно расширилась и углубилась система выразительных средств русского литературного языка. Русский язык приобрел способность определения и выражения разнообразных оттенков душевной жизни, тонких эмоциональных оценок, сложных и прежде неуловимых движений мысли и чувства. Ростки всех этих семантических возможностей Пушкин нашел еще в поэтическом языке Державина, Карамзина, Жуковского и Батюшкова. Больше же всего содействовала их развитию в стиле Пушкина европейско-романтическая культура личности с ее культом индивидуальных настроений, текучих переживаний и изменчивых страстей.

Но, восприняв от разных стилей западноевропейской литературы средства и методы разработки экспрессивных форм речи, Пушкин совершенно оригинально, с глубоким чутьем русской народной языковой стихии, создал новую систему выразительности в стилистике русского литературного языка. Сближение литературных стилей с русским национальным психологическим укладом, с психологией русской «души», естественно, привело Пушкина еще в период байронизма (в 1820—1824 годах) к необходимости всестороннего национально-реалистического обновления русского литературного языка как в его экспрессивных

красках, так и в его вещественном культурно-историческом фонде.

§ 11. В романтизме Пушкин нашел не только опору в своих исканиях новых средств выражения личности и изображения действительности во всем многообразии ее субъективных преломлений, но и фундамент нового национально-реалистического стиля.

Еще в 1801 году Андрей Тургенев в своей речи «О русской литературе» говорил: «Читай английских поэтов — ты увидишь дух англичан; то жэ и с французскими и немецкими; по произведении их можно судить о характере наций. Но что можешь ты узнать о русском народе? Читая Ломоносова, Сумарокова, Державина, Хераскова, Карамзина, в одном только Державине найдешь очень малые оттенки русского, в прекрасной повести Карамзина «Илья Муромец» также увидишь русское название, русские стопы, и больше ничего...» «Теперь только в одних сказках и песнях находим мы остатки русской литературы: в сих-то драгоценных остатках, а особливо в песнях находим мы и чувствуем еще характер нашего народа»<sup>1</sup>. Любопытно в той же речи мысль об исторической необходимости скорого появления всеобъемлющего национального русского поэта, преобразователя литературы и языка: «такой человек для русской литературы должен быть теперь второй Ломоносов, а не Карамзин. Напитанный русскою оригинальностью, одаренный творческим даром, должен он дать другой оборот нашей литературе»<sup>2</sup>. Романтизм сделал еще более осязаемой историческую необходимость во всеобъемлющем национальном поэте.

Характерно рассуждение Ореста Сомова о творческих задачах романтического поэта: «Он... может в свойствах и звуках языка, в духе народном, в воображении своих единовольцев найти новое, никем не замеченное; дать вид и осязаемость словам и понятиям, влить огонь и чувство в предметы неодушевленные, сообщить занимательность тем из них, кои дотолé не привлекали нашего внимания»<sup>3</sup>.

С. П. Шевырев писал в своей «Истории поэзии» (Москва, 1835, стр. 44): «Я желал бы уловить в слове народа тайную мысль его, центр всех его действий; я желал бы подслушать в его слове этот основной звук души, который взят им из глубины ее и который он верно проводит в общей гармонии всего человечества. Всякий поэт истинный, поэт, понятый своим народом, непременно улавляет этот звук и за весь народ свой выражает в слове его душу».

В связи с этими идеями находится злободневный для первой четверти XIX века вопрос о том, кто из русских писателей может

---

<sup>1</sup> Проф. В. И. Резанов, «Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского», Петроград, 1916, в. II, стр. 146—147.

<sup>2</sup> Ibid., 148.

<sup>3</sup> «О романтической поэзии. Опыт в трех статьях», соч. Ореста Сомова, СПб., 1823. Статья третья.

быть с наибольшим основанием признан представителем и выразителем национального русского «духа».

Симптоматично, что с романтиков начинается своеобразный культ Крылова, его басенного языка. И Пушкин в начале двадцатых годов заметно поддается влиянию Крылова и объявляет его представителем русского национального духа.

Позднее В. Г. Белинский метко писал об отношении народности басен Крылова к народности Пушкина: «Он вполне исчерпал в них и вполне выразил ими целую сторону русского национального духа... И все это выражено в таких оригинально-русских, непередаваемых ни на какой язык в мире образах и оборотах; все это представляет собою такое неисчерпаемое богатство идиомов, руссизмов, составляющих народную физиономию языка, его оригинальные средства и самобытное, самородное богатство, — что сам Пушкин не полон без Крылова в этом отношении» («Отечественные записки», 1840, т. X, отд. VI, стр. 5). На этом фоне любопытны дворянско-аристократические рассуждения о народности у кн. Вяземского, противопоставлявшего простонародности басенного языка Крылова светский стиль Дмитриева: «По моему мнению, каждый хороший русский стих есть истинно-народный русский стих: язык образованного писателя есть тот, который должен быть присвоен народом... Каждый творец изящного, а в особенности автор должен желать угодить вкусу одних образованных людей: вкус других он обязан воспитывать, приучать к познанию хорошего, и в этом отношении, как гражданин, он содействует по мере сил образованию низших классов общества»<sup>1</sup>.

Увлечение народностью в начале двадцатых годов становится знаменем времени. Писатели разных направлений требуют сближения литературы с народной поэзией, национальной стариной и с живым разговорным русским языком.

А. А. Марлинский воспевае национальные источники русской литературной речи, находя их в старине и фольклоре: «Богатое, неисчерпанное лоно старины и мощного, свежего языка перед ним расступается: вот стихия поэта; вот колыбель гения»<sup>2</sup>. «Сердце радуется, видя, как проза и поэзия скидывают свое безличие и обращаются к родным старинным источникам»<sup>3</sup>. Сокровище фольклора — песни, и особенно сказки. «Сказки...

---

<sup>1</sup> Полное собр. соч., т. I, стр. 176—177. Кн. Вяземский писал А. И. Тургеневу (от десятого февраля 1821 года): «Я, может быть, предпочитаю Крылова Дмитриеву как басенника и признаю в нем более того, что составляет поэзию; но на язык, на образование Дмитриев действовал успешно и постоянно, а тот выпустил только несколько острых стихов и счастливых выражений» (Остаф. арх., II, стр. 160). В другом письме — от октября 1823 года: «По совести поэтической признаю Дмитриева изящнее» (Ibid., II, стр. 356).

<sup>2</sup> «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 года». Полн. собр. соч. А. Марлинского, 1840, ч. XI, стр. 172. Ср. «Полярная звезда» на 1825 год, стр. 7.

<sup>3</sup> Ibid., 183.



эта картина, это facsimile ума старины, быта старины, живые еще доселе в устах простонародья, лежат бездонным рудником для родной поэзии»<sup>1</sup>.

Но Бестужев-Марлинский далек от национально-реалистического стиля. Он видит в народно-поэтическом языке неисчерпаемый источник декоративной, романтической живописности. Его литературные образцы в этой области — Вельтман и отчасти Даль:

«Берите ж, ловите за крылья все причуды, все поверья старины и пустите их роем около лиц, вами избранных... Казак Луганский показал, как занимательны могут быть эти простые цветки русского остроумия, свитые искусною рукою. Но Вельтман, чародей Вельтман, который выкупал русскую старину в романтизме, доказал, до какой обаятельной прелести может доцвести русская сказка, sprisyнутая мыслью. Да, песня и сказка — душа русского народа»<sup>2</sup>. «Народный стиль, живописный, богатый, ломкий», в том романтически преобразованном виде, в каком хотел видеть его Марлинский, иллюстрируется такой характеристикой народа: «народ, у которого каждое слово — завиток и последняя копейка ребром»<sup>3</sup>.

Таким образом, понимание «живого русского наречия» у Марлинского очень ограничено. О себе Бестужев-Марлинский писал: «Исторические повести Марлинского, в которых он, сбросив путы книжного языка, заговорил живым русским наречием, служили дверьми в хоромы полного романа»<sup>4</sup>.

Для Пушкина проблема народности не сводилась ни к литературно-декоративному употреблению просторечия и простонародного языка, ни к простой стилизации народно-поэтического творчества, ни к «выбору предметов из отечественной истории». Пушкин выдвигает идею национально-смыслового контекста. Он стремится вникнуть в «дух» русского языка, в психологический склад русского характера и понять сущность русской культуры. На этой идеологической основе должен был существенно измениться взгляд Пушкина на отношение русской литературной речи к западноевропейским языкам, с одной стороны, и к народному русскому языку, с другой. Пушкин, несомненно, согласился бы с формулой К. Н. Лебедева, который писал в тридцатых годах: «Если все условия жизни совокупаются в понятии о национальности, то самое торжественное выражение национальности есть язык, слово народа...» «Язык передает мысль народа человечеству»<sup>5</sup>.

Поэтому искание новых основ национально-реалистического

---

<sup>1</sup> О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем», Полн. собр. соч., 1840, ч. XI, стр. 263.

<sup>2</sup> Ibid., 304.

<sup>3</sup> Ibid., 308.

<sup>4</sup> Ibid., 292.

<sup>5</sup> К. Н. Лебедев, История. Первая часть введения. Идея, содержание и форма истории. Москва, 1834.

стиля у Пушкина происходит по разным направлениям. Прежде всего, отходя от романтической экзотики, Пушкин находит новый мир «поэтических предметов» в обыденной русской жизни, в национальном быте (уже в первых главах «Евгения Онегина»)¹. В этом направлении очень симптоматичны резкие отличия пушкинского понимания природы русского быта как объекта поэтического стиля от взглядов, например, Надеждина.

Надеждин, призывая с начала тридцатых годов к «поэзии жизни» и провозглашая наступление «эры живой народности», писал, что современный идеал творческого духа «есть гармоническое равновесие элементов жизни и, следовательно, сама действительность; отсюда отличительный характер его поэзии должна составлять высочайшая истина. Это не значит того, что современная поэзия должна быть рабскою копией действительности: напротив, она должна быть вольным ее воспроизведением из недр фантазии, сдружившейся с жизнью до симпатического единства» («Телескоп», 1831, ч. IV, статья о романе М. Н. Загоскина «Рославлев»). Однако, по Надеждину, материалом для поэтического воспроизведения должна служить не «обыкновенная жизнь русская, которой не достанет и на одну порядочную главу романа, а те эпохи особенного расцвета, полноты жизни»; которые ярче всего отражают «лучшие и возвышенные стороны русского народного духа»². Между тем Пушкин отстаивал вольное и свободное от официального «квасного патриотизма» изображение действительности. Отсюда становятся понятными резкие выпады Надеждина против пушкинского стиля даже на рубеже двадцатых и тридцатых годов (см., например, «Вестник Европы», 1830, №№ 1 и 2).

---

¹ Орест Сомов писал о «Евгении Онегине» (о четвертой, пятой и шестой главах) в «Обзоре российской словесности за 1828 год»: «Подробности и предметы внешние, придаточные являют нам героев поэмы в живой и разнообразной картине и делают их как бы осязаемыми: сельская жизнь и занятия Онегина, изображение русской зимы, гадание и сон Гатьяны, именинный шир у Лариных, поединок Онегина с Ленским меняют наслаждение читателя и дивят его гибкостью дарования в поэте, который с такою легкостью и ловкостью переходит из тона в тон, от одного впечатления к другому» («Северные цветы» на 1829 год, стр. 41).

² Ср. рассуждения критика «Северной пчелы» (по поводу «Муромских лесов» А. Ф. Вельтмана) о предмете поэзии: «Мы чувствуем, что вседневные происшествия обыкновенной жизни недостаточны для поэзии; что тогда она не могла бы никого занимать собой. Чувствуя, что поэзия слишком возвышенна для изображения людей и дел вседневных, мы, однако, не умеем или не в состоянии вознестись над обыкновенным порядком вещей и смешиваем то, что выше сего порядка, с тем, что нарушает оный. Вот источник всех этих, так часто повторяющихся рассказов о слабостях и пороках, о нарушении чистоты нравственной, супружеской, о соблазнах и соблазненных, об убийствах и разбойниках...» И далее с байроническим пониманием художественной действительности сопоставляется реалистический стиль пушкинского «Бориса Годунова»: «Посмотрим, с такой ли готовностью пойдут они (поэты) вслед за «Борисом Годуновым», как понеслись вереницей за «Кавказским пленником» (1831, № 134).

Слово мыслится Пушкиным не только в контексте условной литературной действительности, но и в структуре быта, сложного и противоречивого. Оно сплавлено с этим бытом и начинено взрывчатой силой его социальных, характеристических и вещных противоречий. И сама литература — со всеми ее сюжетами, характерами и ситуациями — Пушкиным как бы пересаживается на почву реальной действительности, освобождается от мертвых, засохших ветвей и под влиянием новых, идущих от быта воздействий меняет свою экспрессию и свое содержание.

Уже «цинический стиль» Байрона, направленный на сатирическое описание бытовой повседневности, влек пушкинское слово к сближению с жизнью (ср. стиль первой главы «Евгения Онегина» и переписку Пушкина с Бестужевым о споре Байрона и Bowles'a). Обнажаются бытовые основы поэтического изображения. Усиливается борьба Пушкина с «беспредметной» романтической фразой. Со слова совлекается парадный ореол литературности. Оно притягивается к предмету в его неприкрашенном, реальном виде. Ординарная, будничная повседневность становится пробным камнем поэтического гения. Тяга к «странному просторечию» усиливает простоту и наготу изображения. Принцип поэтического воспроизведения обыденных предметов расширяется до принципа литературного отражения жизни — простой, неукрашенной, но исполненной национального колорита и типичной выразительности.

В области стиля этот принцип приводит к разрушению условных форм литературного символизма, к освобождению слова от его традиционных фразовых связей и к сближению образной системы литературного языка с семантикой живой разговорной речи и народно-поэтического творчества. Обнаруживается резкий контраст между романтической концепцией поэзии как области возвышенных предметов и национально-реалистическим пониманием вольного и широкого отношения литературы к живой жизни. В той мере, в какой слово литературно раскрепощается, освобождается от гнета шаблонно-литературных образов и от традиционных фразеологических цепей, оно тесно соединяется с прямым своим значением<sup>1</sup>.

Национально-реалистический стиль обзывал поэта к отражению социально-бытовых различий устной речи, к характерологической дифференциации языка разных героев. Пушкин в «Разговоре книгопродавца с поэтом» применяет этот метод драматической речевой характеристики. Язык книгопродавца противо-

---

<sup>1</sup> См. в моей книге «Язык Пушкина», гл. IX. Ср. заявление И. В. Киреевского в статье «Деятнадцатый век» («Европеец», 1832, № 1, стр. 15); «Многие думают, что время поэзии прошло и что ее место заступила жизнь действительная, но неужели в этом стремлении к жизни действительной нет своей особенной поэзии? — Именно из того, что жизнь вытесняет поэзию, должны мы заключить, что стремление к жизни и к поэзии слились и что, следовательно, час для поэта жизни наступил».

поставлен стилю романтического поэта. В речи книгопродавца дают себя знать слова и выражения торгового диалекта и «прозаизмы» бытового просторечия. Еще глубже и тоньше тот же метод реалистической дифференциации речи разных персонажей применен в третьей главе «Евгения Онегина», в разговоре Татьяны с няней. Правда, речь няни далеко не похожа на натуралистическую копию бытового языка дворни: она содержит несколько книжных выражений, она «поэтизирована». Например, в ней встречаются такие фразы, как *хранила в памяти*. Однако все это не нарушает общего колорита ее крестьянского, народно-поэтического стиля (3, XVII—XIX).

В «Литературном известии» (1825) Пушкин сатирически использовал прием демократического «унизительного» (с точки зрения дворянско-интеллигентного обхождения) обозначения чужих, посторонних людей без отчества по имени и фамилии (*Василий Тредьяковский, Михайло Каченовский*). В связи с этим само имя Каченовского приняло архаически-простонародную форму *Михайло*. Характерна оценка Козлова в письме к Пушкину: «Ваши две эпиграммы на московского журналиста уморительны (в особенности *Василий и Михайло*)» («Переписка», I, стр. 221).

Симптоматично также в эпиграмме такое просторечное огрубление образа, обусловленное его перемещением от лирического я к его противнику:

Я весело клеймил  
Зояла и Невежду  
Пятном твоих чернил...  
Но их не разводил  
Ни тайной злости пеной,  
Ни ядом клеветы..  
(«К моей чернильнице», 1821.)<sup>1</sup>

В позднейшей эпиграмме:

Охотник до журнальной драки,  
Сей усыпительный Зоил  
Разводит опium чернил  
Слюною бешеной собаки.

Таким образом Пушкин утверждает реалистическое многообразие стилей, многообразие стилистических контекстов, спаянных и обусловленных темой и содержанием и с обобщенной полнотой отражающих ту или иную сторону жизни. В пределах одной художественной композиции у него сталкивались и смешивались, образуя новое единство, экспрессивно и стилистически различные элементы (особенно в пушкинском языке с середины

---

<sup>1</sup> Ср. у В. Измайлова в стихотворении «Автор и мыши» («Полярная звезда» на 1824 год, стр. 265):

Но кто вливал в перо отраву,  
Тот сам его пятном бесславия покрыв.

двадцатых годов). Например, очень своеобразны соединения и скрещения «библейзмов» с мифологическими образами классицизма и с выражениями живой русской разговорной речи в «Стихах, сочиненных ночью, во время бессонницы» (1830):

Парки бабье лепетанье,  
Спящей ночи трепетанье,  
Жизни мышья беготня...

Ср. в черновых автографах — апокалиптический образ:

Топот бледного коня,  
Вечности бессмертной трепет —

(в Апокалипсисе: «И се конь блед и сидящий на нем, имя ему смерть», VI, 8).

Принцип соединения стилистически разнородных, фразеологически далеких, почти крайних звеньев русского литературного и разговорного языков можно наблюдать и на таком примере:

*Два только дерева. И то из них одно  
Дождливой осенью совсем обнажено,  
И листья на другом, размокнув и желтея,  
Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Боряя.  
И только. На дворе живой собаки нет.  
(«Румяный критик мой...», 1830.)*

В поэтическом слове Пушкина пришли в равновесие все основные стихии русской речи.

Таким образом, границы между традиционными тремя стилями русского литературного языка XVII и XVIII веков были окончательно стерты Пушкиным. Вследствие этого открылась возможность бесконечного индивидуально-художественного взрывованья литературных стилей. Пушкин наметил основные приемы и принципы стилистических смещений в сфере лексики и синтаксиса, предопределивших поразительное разнообразие художественных композиций в стилях русской литературы XIX и XX веков.

Смещение разных социально-языковых и стилистических категорий, по мысли Пушкина, должно было служить средством индивидуально-поэтических новообразований в пределах общенациональной литературной нормы. Создавая свои индивидуально-художественные сплавы, Пушкин тем самым указывал путь дальнейшего развития всему литературному языку. Однако в тех случаях, когда употребление одного какого-нибудь круга понятий или одного социально-языкового жанра было стилистически мотивировано, когда оно требовалось сюжетом, бытовой ситуацией, реалистическим правдоподобием, Пушкин тщательно заботился о характеристическом единстве стиля, устраняя все те фразеологические и грамматические шероховатости и диссонансы, которые могли бы восприниматься как нарушения или разрывы воспроизводимого социального контекста. Именно на этом

принципе основана гениальная тонкость и структурная выдержанность многообразных стилистических отражений и перевоплощений художественной действительности в языке Пушкина.

Например:

Короля в уединеньи  
Стал лукавый искушать  
И виденьями ночными  
Краткий сон его мутить<sup>1</sup>.  
Он проснется с содроганьем,  
Полон страха и стыда,  
Упоение соблазна  
Сокрушает дух его.

(Но ср. первоначально светско-лирическую французскую фразеологию этих последних стихов:

*Упоенье неги сонной  
Наполняет дух его.)*

Хочет он молиться богу  
И не может. Бес ему  
Шепчет в уши звуки битвы  
Или страстные слова.

(Ср. в черновике:

Он в уме  
Повторяет клики битвы...)  
(«На Испанию родную», 1835.)

Ср. также в стихотворении «Как с древа сорвался предатель-ученик»:

Там бесы, радуясь и плеща, на рога  
Прияли с хохотом всемирного врага  
И шумно понесли к проклятому владыке,  
И сатана, привстав, с веселием на лице...

«Хохот», хотя и разговорное слово, не создает экспрессивно-го диссонанса в данном смысловом кругу. От него падает гротескная тень на бесов. Но улыбка сатаны (первоначально в черновике: «И сатана, привстав с улыбкою на лице») не вязалась с экспрессией окружающих фраз и была с необычайной проникновенностью заменена библейским «веселием на лице»<sup>2</sup>.

Пушкин пользуется словом как многообразной и многоплановой, противоречивой, но внутренне объединенной, целостной системой взаимно связанных значений. В стиховом языке отдельные значения слов смешиваются, сочетаясь при этом в слож-

---

<sup>1</sup> Ср. в «Борисе Годунове»:

А мой покой бесовское мечтанье  
Тревожило, и враг меня мутил.

<sup>2</sup> В этой связи уместно отметить стилистическую ошибку Вал. Брюсова, внесшего в выдержанный церковно-книжный строй стихотворения «Отцы пустыnnики и жены непорочны» эротическое слово *нежить*:

И *нежит* падшего неведомою силой

вместо:

И падшего *крепит* неведомою силой.

ное семантическое единство. Многозначность словоупотребления из исключительного, каламбурно художественного свойства становится внутренним органическим признаком поэтического стиля. И особенно остро воспринимается в языке Пушкина стилистический синтез таких значений слова, которые уже готовы были разойтись как омонимы, как разные слова. Например:

Мы алчем жизнь узнать заранее,  
И узнаем ее в романе...  
Прелестный опыт упреждая,  
Мы только счастию вредим.  
(«Евгений Онегин», 1, IX,  
черновая рукопись<sup>1</sup>).

Здесь слово *прелестный* сразу обозначает: и 1) очаровательный, чудный, прекрасный, богатый наслаждениями, и 2) обольстительный, связанный с обольщением, соблазнами<sup>2</sup>.

Еще ярче эта своеобразная «двустворчатость» пушкинского слова обнаруживается в таких стихах:

Бывало нежные (важные) поэты  
В надежде славы и похвал  
Точили тонкий мадригал  
Иль остроумные куплеты.  
(«Евгений Онегин», 3, XI.)

Здесь *точить*, с одной стороны, особенно в соседстве со словом *тонкий*, понимается как каламбурно-метафорическое развитие значения: обтачивать, остроумно отделявать<sup>3</sup>. Но, с другой стороны, слово *точить* идиомой — *точить лясы*, *точить балясы* (ср. *подпускать лясы*) увлекалось в иной смысловой круг<sup>4</sup>. И отголоски этих метафорических ассоциаций были особенно ощутительны в «Евгении Онегине», так как именно в этой связи слово *точить* нашло доступ к обозначению понятий речи, слова.

<sup>1</sup> Ср. Пушкин, «Евгений Онегин», изд. Акад. наук, 1937, т. VI, стр. 226.

<sup>2</sup> Ср., впрочем, в «Руслане и Людмиле»:

Прости, мой северный Орфей,  
Что в повести моей забавной  
Теперь вослед тебе лечу  
И лиру музы своеравной  
Во лжи прелестной облячу.

И тут же:

Остался в счастливой глуши  
С тобой, друг милый, друг прелестный,  
С тобою, свет моей души!

<sup>3</sup> Ср. у А. А. Марлинского в «Испытании»: «Подобно поэту, который точит и гладит стихи свои, чтобы они по легкости казались прямо упавшими с пера...» («Русские повести и рассказы», ч. I, стр. 51.)

<sup>4</sup> Ср. в эпиграмме «Дамского журнала» (1829, № 4) на поэмы Баратынского («Бал») и Пушкина («Граф Нулин»):

Два друга, сообщась, две повести издали,  
Точили балы в них и все нули писали.

Ср. в «Послании к кн. А. М. Горчакову» (1819):

Когда в кругу Лаис благочестивых  
Затянутый невежда-генерал  
Красавицам внимательным и сонным  
С трудом *острит* французский мадригал.

Прием двузначной каламбурной метафоризации обусловлен последовательным сплетением и развитием, по крайней мере, двух словесных цепей. Например:

... и жаль зимы *старухи*,  
И, проводив ее блинами и вином,  
*Поминки ей творим* мороженым и льдом.  
(«Осень».)

Здесь семантические нити, идущие от слова «старуха», проникают внутрь слова *проводить*, придавая ему не только фольклорный оттенок проводов зимы, но и церковно-бытовой привкус похорон. Понятно, что на этом фоне и значение церковной фразы — *творить поминки* — раздвигается, так как пояснительные дополнения — *мороженым и льдом*, каламбурно перекликающиеся со словом *зима*, придают этой фразе шуточный смысл веселого воспоминания (или «*поминания*»).

Процесс конкретной, вещественной этимологизации слов, обнажающий их национальные «корневые» стержни, ведет к каламбурному движению группы слов из одного лексического или семантического гнезда и к размещению их в непосредственном фразовом соседстве.

Например:

В году недель пять-шесть Одесса,  
По воле бурного Зевеса,  
Потоплена, запружена,  
В густой *грязи погружена*.  
Все дома на аршин *загрязнут*.  
(«Отрывки из путешествия Онегина».)

Летит *обжорливая* младость  
*Глотать* из раковин морских  
Затвориц *жирных и живых*.  
(Ibid.)

Таким путем преобразуются традиционные поэтические формулы.

Условная фразеология старого литературного языка подвергается в языке Пушкина уже с первой половины двадцатых годов реалистическому переосмыслению. Застывшие фразы этимологически конкретизируются, перерождаются, разлагаясь на составные элементы или скрещиваясь со словами бытовой речи, со словами наглядного, вещественного содержания. Фраза сталкивается, срывается с традиционных стилистических позиций и вдвигается в новые смысловые ряды. Вследствие этого отвлече-



ценные формулы приобретают живость образного неологизма. Во фразе становятся осязательными внутренняя форма поэтического образа и многозначность отдельных слов.

Например:

Он звуки льёт — они кипят,  
Они текут, они горят,  
Как поцелуи молодые,  
Все в неге, в пламени любви,  
Как зашипевшего Аи  
Струи и брызги золотые.  
(«Путешествие Онегина».)

Метафорическое изображение пушек, как животных с зияющей, разверстой пастью, было традиционно, но лексические краски и смысловые оттенки этого образа очень индивидуальны. Так, у Пушкина в «Полтаве» — этот одический символ выступает в ярко реалистических и притом живых, конкретных очертаниях:

На холмах пушки присмирев  
Прервали свой голодный рев.<sup>1</sup>

Ср. у В. Петрова в оде «Ее императорскому величеству Екатерине Второй на заключение мира со Швецией 1790 г.»:

Они, свои напрягли силы,  
Из всех вдруг жерл сугубят рев.<sup>2</sup>

Ср. у А. А. Бестужева-Марлинского в повести «Изменник»: «Как чугунные змеи таясь в траве, пушки вдруг разинули пасть свою — небо вспыхнуло, и град смерти, свистя, запрыгал между рядами» («Полярная звезда» на 1825 год, стр. 355).

В последний период своего творчества Пушкин тонко и глубоко разрабатывает вопрос о признаках, составе и пределах русской народно-характеристической семантики и идиоматики, о национально-поэтическом колорите речи. В этом отношении показательны такие словарные замены: «краснощекому здоровью» вместо: «в честь веселого здоровья» или «в честь румяному здоровью» («Бог веселый винограда»).

Пушкин возвращает слову простоту и полноту отражения действительности. Недаром Проспер Мериме восхищался и поражался библейской простотой выражения: «Родила ль Екатерина...» в «Пире Петра Великого».

Со второй половины двадцатых годов в поэтическом языке Пушкина предметная, реальная обоснованность словоупотребления все углубляется.

---

<sup>1</sup> Ср. в пушкинском «Обвале»:

Вдруг, истошась и присмирев,  
О Терек, ты прервал свой рев.

<sup>2</sup> Соч. В. Петрова, 1811, ч. II, стр. 65.

Характерна такая поправка в «Черепе»:

Почтенный череп сей не раз  
П (Д) арами Вакха нагревался!<sup>1</sup>

Традиционная фраза литературного языка XVIII века — «дарами Вакха» — сближалась с острым бытовым выражением — *винные пары* («парами Вакха»), которое являлось метафорическим восполнением глагола *нагреваться*.

Ср. у Батюшкова:

И в отческий сосуд, наследие сыновь,  
Лишь багряный сок из вакховых даров.  
(«Гибуллова элегия».)

Еще острее тот же «классический» образ вклинивается в группу выражений с ярким национально-бытовым колоритом в пушкинском «Ответе Катенину» (1828):

Не так ли опытный гусар,  
Вербуйя рекрута, подносит  
Ему веселый Вакха дар,  
Пока воинственный чгар  
Его на месте не подкосит.

Ср. у С. П. Жихарева в «Дневнике студента»: «Обед и ужин были еще изобильнее, и вакховых даров всякого разбора и качеств вдоволь» («Записки современника», т. I, стр. 252—253). Ср. в «Записках» Д. И. Свербева — о Н. М. Языкове: «По примеру Анакреона и других эротических поэтов имел он слабость к дарам Бахуса» (т. II, 1899, стр. 92).

Пушкинский прием простого реалистического названия предметов, действий и протекающих картин, без всяких «поэтических» украшений, приводивший к энергичному и быстрому повествованию, мог восприниматься лишь как пародия на фоне господства тех изощренно-эмоциональных, богатых качественными оценками и определениями, симметрически построенных описаний и изображений, которые были характерны для романтических и риторических стилей первой трети XIX века. Яркой иллюстрацией этой художественной антитезы может служить сопоставление вызвавшего иронические отзывы критики описания вечера в «Евгении Онегине» (в седьмой главе) и «Сельском кладбище» Жуковского.

Был вечер. Небо меркло. Воды Струились тихо. Жук жужжал. Уж расходились хороводы;	Уже бледнеет день, скрываясь за горою. Шумящие стада толпятся над рекой. Усталый селянин медлительной стопой
---	--

<sup>1</sup> Соч. Пушкина, изд. Акад. наук, т. IV, стр. 359. Вообще для Пушкина очень типичен прием решительного смыслового преобразования выражения путем изменения одного знака или звука. Так в приписке к письму В. Ф. Вяземской мужу: «шумит ара (г) ва предо мною» (об ораве детей). В «Евгении Онегине» вместо: «Расчетов, дум и разговоров» (5, XLII) поправка: «Расчетов душ и разговоров (см. статью Г. Георгиевского: «Пушкин в Ленинской библиотеке», «Новый мир», 1937, № 12).

Уж за рекой, дымясь, пылал  
Огонь рыбачий...<sup>1</sup>

Идет, задумавшись, в шалаш спокойный  
свой.

В туманном сумраке окрестность исчезает...  
Повсюду тишина, повсюду мертвый сон.  
Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мель-  
кает,

Лишь слышится вдали рогов унылый звон.

Надеждин даже намекал на общее сходство пушкинского стиля с комическими сочинениями, выворачивавшими наизнанку высокие жанры<sup>2</sup>.

В стиле Пушкина, а через его посредство и в русском литературном языке вообще, благодаря осуществленному синтезу разнородных стихий языка, «мысль получает возможность пользоваться особенностью каждого предложения и каждого оборота речи, и вследствие того становится способною сохранить в выражении всю оригинальность и жизненность своего развития, отпечатлеваясь всеми своими сторонами и вызывая все сродные ей настроения» («Русский вестник», январь 1856).

§ 12. Пушкин находит ключ к пониманию национальных основ русского литературного языка в истории русской культуры. В этом направлении Пушкин сближается с наиболее проницательными и передовыми своими современниками. И. В. Киреевский констатировал: «История в наше время есть центр всех познаний, наука наук, единственное условие всякого развития: направление историческое обнимает все» (альманах «Денница», 1830, статья «Обозрение русской словесности 1829 года», стр. XXII—XXIII). Тот же автор писал в «Европейце» (1832, № 1, стр. 18): «Требование исторической существенности и положительности в философии, сближая весь круг умозрительных наук с жизнью и действительностью, соответствует тому же направлению, какое господствует и в новейшей литературе». В «Московском вестнике» любомудры заявляли: «Раскрыть темную сокровищницу языка и истории — путь для гения» («Московский вестник», 1827, № 2, стр. 69—70). И тот же «Московский вестник» (1827, ч. II, «Теория изящных искусств. Парадоксы») писал: «В наше время поэзия будет мертва без помощи истории, как физика без математики».

Основной идеей, которая со второй половины двадцатых годов руководит Пушкиным в работе над русским языком, является

<sup>1</sup> Ср. у В. Л. Пушкина в повести в стихах «Капитан Храбров» (1828—1829):

Мне чудилось, что на кладбище,  
Умерших вечное жилище.  
Куда-то я перенесен;  
Брожу, а вечер наступает;  
На небе молния сверкает,  
И гром раскатисто гремит;  
Сова хохочет, жук жужжит,  
И мышь крылатая летает.

<sup>2</sup> См. мою статью «Пушкин и русский язык» в «Вестнике Акад. наук СССР», 1937, № 2.

идея реалистического соответствия стиля изображаемому миру исторической действительности. Историческая действительность становится для Пушкина не только объектом художественного изображения, но и стилеобразующей категорией в искусстве.

Пословицу, слово, выражение Пушкин рассматривает, понимает и оценивает в контексте современной им действительности. «*На посуле как на стуле*. Посул — церковная дань, а не обещание, как иные думали, следственно пословица сия значит — на подарках — можно спокойно сидеть — как бы на стуле».

Усиление исторических тенденций в стиле Пушкина с половины двадцатых годов было отмечено еще Белинским:

«До пушкинского «Бориса Годунова» из русских поэтов и литераторов имел ли кто-нибудь какое-нибудь понятие о языке, которым должен говорить в драме русский человек допетровской эпохи? Не только прежде, даже после «Бориса Годунова» явилась ли на русском языке хоть одна драма, содержание которой взято из русской истории и в которой русские люди чувствовали бы, понимали и говорили по-русски?» О сцене Пимена с Григорием Белинский писал: «Ничья, никакая история России не даст такого ясного, живого созерцания духа русской жизни... Вся эта превосходная сцена сама по себе есть великое художественное произведение, полное и оконченное. Она показала, как, каким языком должны писаться драматические сцены из русской жизни».

Противниками приемов исторической стилизации, применяемых Пушкиным, выступили блюстители отживавших литературных традиций. Известно, каким критическим нападкам подверглась «Полтава», и известна защита исторического правдоподобия стиля этой поэмы со стороны Пушкина: «Мазепа действует в моей поэме точь-в-точь как<sup>1</sup> и в истории, а речи его объясняют его исторический характер».

Любопытно, что об «Анджело» анонимный «Житель Сивцева Вражка» писал в «Молве» (1834, № 24): «Я бы не поверил, чтоб это стихотворение принадлежало к последнему двадцатипятилетию нашей словесности, и счел бы его стариною, вытатценною из отысканного вновь портфеля какого-нибудь из второстепенных образцовых писателей прошлого века»<sup>1</sup>. Еще раньше «Телескоп» (1832, ч. IX, № 9) заявлял по поводу сказок Пушкина: «Здесь... одна сухая мертвая работа — старинная пыль, на которой, с особенным попечением, выведены искусные узоры».

В связи с историческими интересами Пушкина и с реалистической тенденцией его творчества — в язык Пушкина хлынула широкая струя образов и выражений старорусского языка в разных его стилях.

---

<sup>1</sup> Тем более знаменательно заявление самого Пушкина об «Анджело»: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучше я не написал». «Рассказы о Пушкине, записанные... Бартевым», Москва, 1925, стр. 47.

Например, в «Моей родословной» Пушкин сочетает живую разговорную фразеологию:

*Писаки русские, толпой...  
Смотри, пожалуй, вздор какой!  
Я просто русский мещанин...  
Я, братцы, мелкий мещанин...  
Не торговал мой дел блинами,  
Не ваксил царских сапогов...  
И не якшаюсь с новой знатью  
И крови спесь угомонил и т. п. —*

с выражениями книжно-лирического языка:

*...времен превратность...  
И ярость бранных непогод...  
Кто придал мощно бег державный  
Рулю родного корабля и т. п. —*

и с формулами летописно-исторического стиля и старинного делового языка:

*Мы к оной руку приложили.  
Мой предок Рача мышцей бранной  
Святому Невскому служил...*

Однако метод художественного воспроизведения исторической действительности в пушкинском стиле был лишен реставрационно-археологического натурализма. Историчность пушкинского слова была шире голого соответствия «натуре». Она покоилась на обобщенном реалистическом принципе художественного правдоподобия и на гениальном даре словесно-символических обобщений.

Академик А. С. Орлов тонко заметил: «Ко второй половине своего творчества Пушкин довел поэтический язык до прозаической свободы, до разговорного строя, примером чего можно привести лексику «Рыцаря бедного»:

*С той поры стальной решетки  
Он с лица не подымал  
И себе на шею четки  
Вместо шарфа навязал...*

Таким языком Пушкин облакал и другие свои произведения с западноевропейскими сюжетами, только модифицируя свои руссизмы соответственно теме («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и т. д.). Иллюзия чужой национальности достигалась здесь не лексическими и фразеологическими идиомами Запада, а общепозитическим пушкинским языком, который создавал иллюзию национальности соответствием речевой семантики национальным типам и положениям, быту и эпохе»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Академик А. С. Орлов, «Пушкин — создатель русского литературного языка», «Вестник Акад. наук СССР», 1937 № 2—3, стр. 86—87. Ср. его же статью во «Временнике Пушкинской комиссии», № 3, стр. 38.

Пушкинское слово насыщено отражением быта и литературы. Оно сосуществует в двух сложных семантических планах, сливаясь — в историко-бытовом контексте, в контексте материальной культуры, ее вещей и форм их понимания, — и в контексте литературы, ее символики, ее сюжетов и ее словесной культуры. Быт, современная действительность, отражаясь в пушкинском слове, в то же время облакали его прихотливой паутиной намеков, «применений» (allusions). Слова, выражая свои прямые и переносные значения, в то же время как бы косили в сторону современного быта, намекали на него. Этот прием словоупотребления был наследием XVIII века. Известно, что, например, стихи Державина были полны намеков и применений. М. А. Дмитриев писал, что в оде Державина на восшествие на престол императора Александра находится скрытое изображение Павла в таких стихах:

Умолк рев Норда сиповатый,  
Закрылся грозный, страшный взгляд, —

и прибавлял: «Изображение действительно верное, и в намерении поэта нет сомнения. Он любил такого рода намеки. Например в стихах:

Гудит гудок на тон скрипицы  
И вьется локоном хохол! —

кто из современников не знал, что это Гудович (Ив. Вас.) и Безбородко!»<sup>1</sup>

Аспект двойного понимания литературного слова (Пушкин вел родословную этого приема словоупотребления от французской литературы<sup>2</sup>) был задан дворянскому обществу той эпохи как норма художественного восприятия (ср. принцип семантической двупланности в стиле Державина). За словом, фразой предполагались скрытые мысли, символические намеки на современность. Отсюда возникал разрыв двух плоскостей художественной действительности, как бы пересекавших, перерезавших одна другую, — действительности изображаемых событий, или литературного сюжета, и действительности текущего дня, намеки на которую старательно ловил читатель (ср. стиль Рылеева). Своеобразная каламбурность возводилась обществом пушкинской эпохи в принцип литературного выражения. Пушкин в своем «Дневнике» описывает курьезный анекдот, в котором ярко проявляется «стиль» среды и эпохи: «Филарет сочинял службу на случай присяги. Он выбрал для паремии главу из книги Царств — где, между прочим, сказано, что царь собрал тысящников, и сотников, и евнухов своих. А. Нарышкин сказал, что это искусное применение к камергерам, — а в городе

<sup>1</sup> «Мелочи из запаса моей памяти», стр. 40. Ср. также «Объяснения на сочинения Державина...», изданные Ф. П. Львовым.

<sup>2</sup> См. «Переписка», II, стр. 20, 211 и др.

стали говорить, что во время службы будут молиться за евнухов. Принуждены были слово *евнух* заменить другим»<sup>1</sup>.

В создании этого потаенного, постулируемого второго ряда смыслов и намеков, в зарядении речи «задними мыслями» (*arrières 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. В слове угадывались многозначительность и скрытая многозначность. Символическая сложность экспрессии была обусловлена общественно-бытовым контекстом, который служил драматическим фоном, обстановкой для лирического монолога. Она нередко возникала из «образа поэта», из реальной биографии его, переносимой в литературу. Такова смысловая двупланность лирических образов в стихотворении «Птичка»:

Я стал доступен утешенью;  
За что на бога мне роптать,  
Когда хоть одному творенью  
Я мог свободу даровать!

В этой лирически просветленной примиренности, возникающей у изгнанника, у сосланного на чужбину «творенья», при виде свободного полета выпущенной на волю птички, непосредственно угадывалась скрытый символизм<sup>2</sup>. Этот подразумеваемый второй план понимания обострял экспрессивную внушительность и трогательность лирических образов. Недаром Ф. Булгарин, печатая это стихотворение («Литературные листки», 1823, № 2, стр. 28), снабдил его фальшиво звучащим примечанием: «Сие относится к тем благодетелям человечества, которые

<sup>1</sup> Интересно суждение кн. Вяземского о «Братьях разбойниках» Пушкина (в письме к Тургеневу от 31 мая 1823 года): «В его «Разбойниках» чего-то недостает, кажется, что недостает обычной очаровательности стихов его. Более всего понравилось мне: бред больного брата и сцеление увещаний в отношении старика с состраданием оставшегося брата к старикам. Я благодарил его и за то, что он не отнимает у нас, бедных заключенных, надежду плавать и с кандалами на ногах. Я пробую, сколько могу, но все что-то ныряю ко дну. Дело в том, что их было двое, а мне достается одному уплывать на остров рассудка, вопреки погони Красовских с товарищами» (Остаф. арх., II, стр. 327).

<sup>2</sup> Традиция потаенной общественно-политической символики уже давно связывала образ поэта с образом птички. Ср. у Державина — «На птичку»:

Поймали птичку голосисту,  
И ну сжимать ее рукой;  
Пищит бедняжка вместо свисту,  
А ей твердят: Пой, птичка, пой!

В этом стихотворении скрывались намеки на положение самого поэта.

употребляют свои достоинства на выкуп из тюрьмы невинных должников и проч.».

Нет необходимости подробнее говорить об этой структурной форме пушкинского слова: Ю. Н. Тынянов в своем очерке «Пушкин»<sup>1</sup> этот принцип «двупланной семантики» положил в основу своего анализа пушкинского языка, сделал несколько тонких замечаний и привел много примеров «семантической двупланности» в пушкинском стиле. Но, конечно, узко и ошибочно видеть в этой черте сущность пушкинского словоупотребления, тем более, что тот же принцип семантической двупланности характерен для большинства поэтов пушкинской поры. Например, о произведениях К. Ф. Рыльева писал декабрист Н. Бестужев в своих записках: «Во всех публично созданных сочинениях, как то: «Думах», «Войнаровском», «Гражданском мужестве» и др. цель Рыльева обнаруживалась в приурочении, которое может сделать сам читатель» (М. 1915, стр. 35). Но в стиле Рыльева и других поэтов пушкинской поры метод семантической двупланности был связан с анахронистическими искажениями образов, с нарушением исторического правдоподобия — в угоду агитационным задачам морального или общественно-политического воздействия.

Строго исторический, реалистический образ, окруженный как бы облаком настойчивых, но неуловимых современных ассоциаций, — вот что Пушкин противопоставляет псевдонимной поэзии Рыльева. Отказываясь от старой манеры схематических «применений», допускавшей возможность беспорядочного, анахронистического смещения образов и стилей, несколько абстрактной и риторичной, Пушкин окружает слово атмосферой сложных и неоднозначных ассоциаций, связанных с современностью.

Ю. Н. Тынянов правильно определил семантическую основу принципа двупланности — «отношение к слову как к лексическому тону, влекущему за собой целый ряд ассоциаций» (что «дает возможность Пушкину передавать «эпохи» и «века» вне развитых описаний, одним семантическим колоритом») <sup>2</sup>. Однако в стиле Пушкина такое отношение к слову не лишало слова полноты вещественного значения, не отрывало слова от предмета.

Для Пушкина слово было элементом того или иного культурно-исторического контекста и, в зависимости от своего отношения к разным эпохам и разным кругам исторической действительности, меняло свои значения. Вместе с тем для Пушкина слово (если оно не было простым «упаковочным материалом») было всегда соотнесено с тем или иным литературным стилем как его компонент.

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,

<sup>1</sup> Ю. Н. Тынянов, «Архаисты и новаторы», стр. 239—244.

<sup>2</sup> Ibid, стр. 241



получали отпечаток литературного символизма. Для Пушкина слово, фраза, помимо своих вещественных значений, были отягчены отслоениями литературной традиции, литературных стилей. Быт и литература сочетаются в предметно-смысловых формах пушкинского слова и тем углубляют его семантическую перспективу. Слово, называющее бытовые явления и в то же время влекущее за собой разнообразные литературные контексты, могло становиться в разные позы, в различные отношения к этим контекстам. Вокруг слова сгущалась атмосфера литературных намеков. Слово не только притягивало к себе, как магнит, близкие литературные образы и символы, но и отражало их в себе, как система зеркал. Пушкинское слово было окружено атмосферой литературных тем, сюжетов, образов. Слово, вступая в литературный контекст, апперцепировалось здесь соответствующими символами, образами, фразеологией. Быт с его речевыми выражениями входит в литературу не как сырой материал, не как голая «натура», а оценивается, понимается, формируется под углом зрения различных литературных стилей. Он впитывает в себя литературно-художественную культуру, окружается поэтическими образами, являясь объектом литературного воздействия, художественного преобразования и источником новых реалистических поз, образов, сюжетов, а одновременно и орудием для разрушения литературных традиций. Предмет, ставший для поэта литературной темой, наблюдается не только в многообразии присутствующих этому предмету реальных бытовых связей, в разных видах его материальных отношений, изучается не только с целью воспроизведения его исторического контекста или с целью литературного показа скрытой в нем или связанной с ним области «натуры», но и для воплощения в нем и через него литературного стиля, для художественного синтеза разных его значений — на фоне предшествующей литературной истории этого предмета.

Для того, чтобы слово получило в пушкинском стиле способность замещать развитое списание, картину, выступать в роли «лексического представителя целого ряда ассоциаций», оно должно быть насыщено литературной солью предшествующей художественной культуры, должно быть органически связано с определенной категорией литературных тем, образов, сюжетов. В слове сказывался и отражался литературный стиль. А этот стиль, в свою очередь, мог характеризовать целый уклад культуры или широкую область социальной жизни и мировоззрения. (Ср. в «Литературном известии» характеристику Тредьяковского одной строчкой, написанной в стиле Тредьяковского:

Преострый муж, достойный много хвал.

Ср. гораццианско-держазинские отражения в стиле «Памятника».)

Отношение к слову, как к компоненту и даже эквиваленту определенного стиля и вместе с тем как к элементу исторической действительности, открывало возможность, найдя связи и соответ-

ствия, как бы символические параллели между событиями и явлениями разных эпох, отражать современность в системе любого стиля. В самом деле, переход от одного словесного плана к другому — в строе поэтического произведения приводил к смысловому параллелизму разных кругов действительности, и в системе образов далекой эпохи остро проступали по контрасту или по аналогии черты живой современной жизни. Такова, например, композиция стихотворения «Олегов щит», резко отличная по стилю от раннего пушкинского стихотворения, посвященного Олегу, — от «Песни о вещем Олеге».

Стихотворение «Олегов щит» (1829) пользуется уже совсем иными лексическими и синтаксическими формами. Оно приближается к торжественной строке гражданской поэзии и тяготеет к славянизмам и архаизмам древнерусского летописания, как бы стилизуя его лексику и фразеологию (ср. «ко граду Константина», «воинственный варяг», «победы стяг», «во славу Руси ратной», «строптиву греку в стыд и страх» — здесь и краткие, нечленные формы прилагательного «строптиву» и предлог *в* (со значением: для, с целью возбудить) ведут к архаическому стилю; «щит булатный», «твой путь мы снова обрели», «грозно притекли», «нашу рать» и др.).

Таким образом, проблема национально-исторического стиля разрешается здесь по-новому. Стиль исторического повествования утверждается на языковых формах «документа», на приемах изображения, свойственных самой воспроизводимой эпохе. Возникает архаизирующая манера живописания, как бы реставрирующая некоторые наиболее рельефные и типичные детали изображаемого времени. Однако эти приемы исторической стилизации усложнены и видоизменены, с одной стороны, принципами субъектно-экспрессивного варьирования стиля, разработанными в романтической поэтике, с другой стороны, своеобразной двупланностью семантики. Уже самый выбор Олега как «лирического собеседника» предопределяет риторическую направленность и приподнятость экспрессии и заставляет искать в образах «применений» и «задних мыслей». Экспрессия упрека, порицания, которая заключена в этом стихотворении, оказывается символически прикрытой, притаенной. Она звучит не прямо, а отраженно, преломляясь через мнимые, завуалированные упреки «воинственному варягу»:

Твой холм потрясся с бранным гулом,  
Твой стон ревнивый нас смутил,  
И нашу рать перед Стамбулом  
Твой старый щит остановил.

Таким образом, смысловая структура стихотворения становится двупланной: за поверхностью прямых словесных значений, направленных на возвеличение Олега и олегова щита,

движется другой строй переносных, метафорических смыслов. И самый олегов щит в этой сложной атмосфере набегающих друг на друга намеков выступает и как исторический символ непревзойденной «славы Руси ратной», и как риторический символ «стыда и страха» для современных поэту военачальников (Дибича). Именно это экспрессивное значение — упрека, порицания — на фоне общей семантической структуры выступает с очевидностью из контрастной параллели последних стихов обеих строф:

...во славу Руси ратной,  
Строптиву греку в стыд и страх,  
Ты пригвоздил свой щит булатный  
На цареградских воротах.

*И нашу рать перед Стамбулом,  
Твой старый щит остановил.<sup>1</sup>*

Объединив все экспрессивные, предметные и символические формы слова, Пушкин создает в последний период своего творчества (с конца двадцатых годов) синтетический стиль широкого охвата, стиль символического реализма (ср. стиль «Медного всадника», «Полководца», «Мирской власти», «Родословной моего героя» и др.). В этом стиле яркую национальную окраску и символическую типичность получали самые разнообразные элементы русского языка, складываясь в единство художественной композиции. Именно об этом стиле с гениальной выразительностью писал Гоголь: «Слышишь запах, цвет земли, времени, народа... все черты нашей природы в нем отозвались — и все окинута иногда одним словом». «Все уравновешено, сжато, сосредоточено, как в русском человеке, который немногословлив на передачу ощущения, но хранит и совокупляет его долго в себе, так что от этого долговременного ношения оно имеет уже силу взрыва, если выступит наружу».

---

<sup>1</sup> Насколько это пушкинское стихотворение противоречило официальному, правительственному и реакционно-патриотическому истолкованию событий, может показать сравнение смысла пушкинских образов с такими тирадами Н. И. Надеждина на ту же тему: «Некогда безвестный ревнитель *Баяна*, соловья старого времени, услаждаясь и дымом отчины, не поскучал верить заунывным звукам злополучное поражение и поносный плен *Игоря*; ныне — когда будто по следам баснословным Олега, торжествующая Россия уже готова была пригвоздить победоносной щит к стенам Константинополя, если б, смиловавшись над поверженным врагом, не победила самой себя христианским смирением и человеколюбием, — ныне ни один из певунов, топящихся между нами, не подумал и пошевелить губ своих!..» (Н. Надеждин, «О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии», «Вестник Европы», 1830, № 2, стр. 146.)

Ср. стихотворение Ф. Тютчева: «Олегов щит» (Полное собр. стихотворений Ф. И. Тютчева, под редакцией Г. И. Чулкова, Academia, 1933, т. I, стр. 139). Ср. в тексте «Галатен» (1829, ч. 7, № 34, стр. 144):

Глухая полночь; все молчит!  
Вдруг из-за туч луна сверкнула  
И над вратами Истамбула  
Зажгла Олегов щит!..

## II

### ПУТИ И ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ СТИХОТВОРНОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ ПУШКИНА

Проблема фразеологии — внутреннее ядро стилистической системы пушкинского стихотворного языка. Исчерпывающее описание и объяснение пушкинской фразеологии возможно лишь: 1) на основе всестороннего изучения разных жанров русской, французской и английской литературы XVIII и начала XIX веков и 2) на основе детально разработанной семантики самого пушкинского языка. Это задача далекого будущего. Для ее решения нужны большие подготовительные материалы. Особенно сложен и темен вопрос о смене и эволюции основных принципов стихотворной семантики Пушкина. Пока же очерк пушкинской фразеологии поневоле будет сбиваться на каталог примеров и сопоставлений. Впрочем, отдельные, более заметные вехи фразеологической эволюции пушкинского поэтического языка различаются явственно.

§ 1. Ростки индивидуального пушкинского стиля до 1816—1817 годов с трудом пробиваются и проступают сквозь заросли различных литературных традиций, сквозь характерную для юности великого поэта пестроту разностилья. Пушкин упражняется в самых разнообразных формах современных ему стилей, не заходя в глубь истории дальше державинской поэтической системы и шагая с необычайной быстротой. От ломоносовского языка воспринимаются Пушкиным лишь те образы и обороты, которые, распространившись по живым жанрам поэзии начала XIX века, потеряли отпечаток индивидуального творчества Ломоносова. С них стерлось «клеймо» личной собственности автора. Пушкинская фразеология 1813—1815 годов ярко отражает эти гениальные, но ученические упражнения и колебания, вращаясь в кругу форм, дозволенных канонами карамзинской школы.

Любопытно, что даже такие новаторы в области поэтической культуры, как Батюшков и Жуковский, воспринимаются Пушкиным до 1816—1817 годов почти исключительно под тем углом зрения, который был установлен старшими современниками поэта из лагеря Арзамаса, например, кн. Вяземским.

Пушкинские стихи этого периода переполнены ходовыми фразами из поэтического словаря карамзинской школы. В самих приемах подбора и сочетания фраз еще трудно наметить вполне четкую и твердую стилистическую линию. Более или менее резко обозначаются лишь общие семантические контуры анакреонтического, эротического и элегического стиля — с подчеркнутой ориентацией на стили французской литературы. Пушкин работает над усовершенствованием условно-элегического стиля, опираясь, главным образом, на формы выражения, созданные французской поэзией XVII—XVIII веков. Поразительны в пушкинском творчестве этого периода быстрота овладения всем живым поэтическим фондом карамзинской школы, глубокий и тонкий вкус в отборе и использовании чужих достижений, жанровое разнообразие стилистических опытов и стремительность художественного роста. Но, несмотря на свою прелесть, фразеология ранних пушкинских стихов небогата поэтическими новообразованиями. Прежде всего, необходимо указать примеры фраз, идущих из одической поэзии XVIII века, но принятых в средний «французский» стиль лирической поэзии начала XIX века.

Например:

а) У Пушкина в стихотворении «К другу стихотворцу» (1814):  
*Гремяща слава — сон.*

Ср. у Ломоносова:

И в общество принять своей *гремящей славы*...  
(Трагедия «Тамира и Селим».)<sup>1</sup>

*Гремящей славой* ты наполнила весь свет.<sup>2</sup>

У Радищева в оде «Вольность»:

...вслед *гремящей славе*  
Направя бодрственно полет.

У И. И. Дмитриева:

И вокруг его *гремящу славу*...  
(«Освобождение Москвы».)

У Карамзина:

...*Гремящей славы путь*  
К бессмертию ведет. Душа живет делами...  
(«Покой и слава», 1797.)

У Гнедича:

Немолчной *славою, гремящей* по вселенной,  
Он гордость уязвил и сильных и царей.  
(«Рождение Гомера», 1810.)

Ср. у Рыльева в «Войнаровском»:

Летая за *гремящей славой*,  
Я жизни юной не щадил.

---

<sup>1</sup> Соч. М. В. Ломоносова, изд. Акад. наук, т. I, стр. 277.

<sup>2</sup> Ibid., т. II, стр. 1.

6) У Пушкина в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1814):

Бессмертны вы вовек, о росски исполним,  
В боях воспитаны средь *бранных непогод!*<sup>1</sup>

Ср. у Ломоносова в трагедии «Тамира и Селим»:

Настал ужасный день, и солнце на восходе,  
Кровавы пропустив сквозь пар густой лучи,  
Дает печальный знак к *военной непогоде*.  
(I, стр. 222.)

Или:

Но терпит действие прекрасно  
Урон от *бранных непогод*.  
(II, стр. 230.)

Ср. у Батюшкова в послании «К Дашкову»:

Среди *военных непогод*  
При страшном зареве столицы.

Ср. у «первого декабриста» — В. Ф. Раевского:

С тех пор исчез, как тень, народ,  
И глас его не раздавался.  
Пред вестью *бранных непогод*,  
На площади он не собирался<sup>2</sup>.

Ср. позднее у Жуковского в «Орлеанской девице» (действ. IV, явл. I):

Молчит гроза *военной непогоды*,  
Спокойствие на поле боевом.  
(«Полярная звезда» на 1824 год,  
стр. 15.)

Любопытно, что наиболее индивидуализированные ломоносовские образы и фразы Пушкин употребляет в их стертом, стандартизованном виде, в их модернизированной форме: Например:

Денница красная выводит  
Златое утро в небеса...  
(«Кольна».)

На утро денница выводит...  
(«Сраженный рыцарь».)

Ср. у Ломоносова:

Багровая заря кровавый вводит день...  
(II, стр. 195.)

Даже в таких ранних стихотворениях Пушкина, которые представляют собою переложение чужого сочинения, как, например, «Кольна» — переделку в стихи прозаического перевода Кострова («Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века»: Галь-

---

<sup>1</sup> Ср. в «Моей родословной» (1830):

Смирив крамолы и коварство,  
И ярость *бранных непогод*...

<sup>2</sup> П. Е. Щеголев, «Исторические этюды», 1918, стр. 215—216.

ские стихотворения, ч. II, Москва, 1792, стр. 260—264)<sup>1</sup>, избегаются или коренным образом изменяются старые выражения и обороты XVIII века, не соответствовавшие «новому слогу русского языка». Так, в «Кольне» можно указать на сохранение лишь единичных архаических осколков костровского перевода, например:

Фингал расточил некогда  
полки противных на берегах  
Кроны...  
...ныне протекает она пустыню  
с сыном владыки, пленившим ее  
сердце...

Там с верной, храброю дружиной  
Полки врагов я расточил.  
(«Кольна».)  
И ныне по стезе глухой  
Пустыню с милым протекает  
Пленившим сердце красотой.

Однако и этого рода заимствованные фразы не выступают резко из общего словесного фонда «новоевропейской» карамзинской школы (ср. такие фразы в «Кольне», также перенесенные из костровского перевода, как «младой воитель», «примлет щит, пылая мщеньем» и т. п.). Показательно, что явление Кольны в образе молодого воина изображено Пушкиным в чисто батюшковских тонах и красках:

Что зрит он с сладким восхищеньем?  
Не в силах в страсти воздохнуть,  
Пылая вдруг восторгом новым...  
Лилейна обнажилась грудь,  
Под грозным дышуца покровом.

Ср. у Кострова: «но под сим оружием воздымалась грудь молодой девицы, бела, как пух лебедя, плавающего тихо и спокойно на зыбях влажных».

Таким образом, в первых стихотворениях Пушкина частые отражения и отголоски фразеологического творчества старых поэтов в большинстве случаев свободны от привкуса сознательной стилизации, лишены индивидуально-поэтического умысла. Пушкин пользуется чужими образами и выражениями как общим поэтическим достоянием, на которое нет запрета в кодексе его художественных учителей и руководителей. Основная цель Пушкина — подражая образцам, овладеть «механизмом» свободного и острого сцепления поэтических фраз, взвешенных на весах арзамасского вкуса.

§ 2. Понятно, что из писателей внекарамзинского круга особенное внимание Пушкина, как и других его современников, должен был привлекать живой Державин. Избегнуть влияния Державина — как в анакреонтическом, так и в высоком одическом жанре было трудно. Однако и тут Пушкин фильтрует фразеологию Державина, руководясь стилями Батюшкова, Жуковского и кн. Вяземского. «Воспоминания в Царском Селе» (1814) перепол-

<sup>1</sup> Ср. статью Гаевского («Современник», 1863, т. ХСVII, стр. 164—165); комментарии Л. Н. Майкова (Соч. Пушкина, изд. 2-е Акад. наук, т. I, стр. 33—38).

нены реминисценциями из державинского стиля, однако, в пределах тех норм, которые извлекались из стиля Батюшкова и Жуковского. Например, сравнение тихой луны с лебедем величавым, затем ни разу не повторившееся в пушкинском творчестве, едва ли находится в непосредственной связи с стихотворением Державина «Лебедь» (перевод-подражание оде Горация, кн. II, ода XX). В этом стихотворении Державин, следуя Горацию, олицетворяет свое художественное бессмертие в образе лебедя:

С душой бессмертною и пенем,  
Как лебедь, в воздух поднимусь..  
Лечу, парю, — и под собою  
Моря, леса, мир вижу весь.

Ср. в вариантах пушкинских «Воспоминаний в Царском Селе» — о Державине:

Как древних лет певец, как лебедь стран Еллины..  
(См. Соч. Пушкина, т. I, «Лицейские стихотворения»,  
изд. Акад. наук СССР, 1937, стр. 356.)

Напротив, стихи «Воспоминаний в Царском Селе»:

И тихая луна, как лебедь величавый,  
Плывет в серебристых облаках.  
Плывет — и бледными лучами  
Предметы осветила вдруг, —

близки к стилю Батюшкова.

В «Моих пенатах» Батюшкова встречается тот же, фразеологически очень близкий к пушкинскому, образ в применении к Ломоносову:

Певец героев, славы,  
В след вихрям и громам,  
Наш лебедь величавый,  
Плывешь по небесам.

Ср. позднее у Жуковского в «Отчете о луне» (1820):

И светлым лебедем луна  
По бледной синеве востока  
Плыла, тиха и одинока.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ср. также у Вяземского в стихотворении «Девичий сон» («Денница», 1831, стр. 139):

Как из облака жемчужного,  
Словно лебедь молодой,  
Светлый месяц неба южного  
Выплывает в тьме ночной.

Ср. у Козлова в крымском сонете «Бахчисарай ночью»:

Меж ними облако одно, как лебедь сонный,  
На тихом озере плывет во тьме ночной.

У Рылеева в думе «Рогнеда»:

Луна обычный путь свершала,  
То пряталась, то из-за туч  
Как стройный лебедь выплывала...



Даже геральдические образы «Воспоминаний в Царском Селе» (1814), восходящие к Державину:

Где, льва сразив, почил орел России мощный  
На лоне мира и отрад, —

находят соответствие в оде Жуковского: «Могущество, слава и благоденствие России» (1799):

У ног ее орел полночный  
Почиет — гром его молчит.

Точно так же в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1814) при заметном налете классицистического стиля, классицистический образ «кремнистых холмов», с которых водопады

стекают бисерной рекой,

хотя и связывается с державинским языком, но находит яркие параллели в стилях почти всех писателей конца XVIII и начала XIX вв. В языке Пушкина «кремнистые горы» встречаются еще только в стихотворении «Кольна» (1814):

Госкар обломок гор кремнистых  
Усиленно мощною рукою  
Влечет из бездны волн сребристых...

и в посвящении к «Кавказскому пленнику» (в рукописи Гнедича):

Забуду ли его кремнистые вершины,  
Гремучие ключи, увядшие равнины...

Но характерно, что в вариантах первоначальных беловых редакций «Кавказского пленника» вместо «кремнистых вершин» говорится о «кавказских вершинах». Ср. позднее в «Тазите»:

Он любит по крутым скалам  
Скользить, ползти тропой кремнистой.

Ср. у Державина в «Водопаде»:

Алмазна сыплется гора  
С высот четырьмя скалами,  
Жемчугу бездна и сребра  
Кипит внизу...  
Кремнистый холм дал страшну щель,  
Гора с богатствами упала...

Ср. в стихотворении «Тончию»:

... ты лучше напиши  
Меня в натуре самой грубой:  
В жестокий мраз с огнем души,  
В косматой шапке, скутав шубой;  
Чтоб шел, природой лишь волим,  
Против погод, волн, гор кремнистых.

---

И в стихотворении «Пустыня»:

Уныла и бледна,  
Средь ярких звезд одна  
Как лебедь белоснежный  
Плывущая луна.

Ср. «холм кремнистый» в стихотворении Державина «Персей и Андромеда», а также стих: «И затрещал Ливан кремнистый» в «Песни лирической Россу по взятии Измаила».

Ср. также у Ломоносова (в оде X, 1742 г.):

Под сильною его пятою  
Кремнистые бугры трещат.<sup>1</sup>

Этот образ «кремнистых гор», иногда даже вместе с водопадами, представляет собою прочную стереотипную формулу лирической поэзии конца XVIII—начала XIX века.

Ср. у Радищева в «Песнях древних»: «гор сердца кремнисты» (Полн. собр. соч., 1907, т. I, стр. 304); «через бугры кремнисты» (т. I, стр. 306).

У В. А. Озерова:

(Нил)... с гор кремнистых низвергаясь  
И в преисподних погружаясь.  
Выходит с полной быстринной,  
(«Подражание Лебрюну»<sup>2</sup>).

В трагедии «Димитрий Донской»:

И гордый, как скала кремнистая, падет...  
(Действ. V, явл. 2.)

У Карамзина в «Письмах русского путешественника»: «Эхо гор кремнистых» (Собр. соч., изд. Смирдина, т. II, стр. 424); в идиллии «Палемон и Дафнис»: «На высоком кремнистом берегу моря сидели Палемон и Дафнис» (т. III, стр. 655).

У Гавр. Каменева в «Громвале»:

Солнце склонялось к кремнистым горам...  
Затрещало кремнистое недра горы.

У Ал. Бенницкого в «Драматической песни Оссиана»: «Комала» («Северный вестник», 1805, ч. VII):

Оставь кремнистый свой утес.

У И. А. Крылова в «Подражании псалму XVII»:

Пред ним кремнисты тают горы<sup>3</sup>.

У С. К. Марина в шуточной оде «На возвращение кн. А. А. Шаховского из Франции в 1802 г.»:

Ударил гром! и гор кремнистых  
Трепещет сердце и хребет.<sup>4</sup>

Ср. у Н. И. Гнедича в «Элегии»:

Но ты несчастному преграду полагаешь  
И выше скал ее кремнистых возвышаешь.

---

<sup>1</sup> Соч. М. В. Ломоносова, изд. Акад. наук, т. I, стр. 93.

<sup>2</sup> Соч. В. А. Озерова, 1856, изд. Смирдина, стр. 401.

<sup>3</sup> Полн. собр. соч. И. А. Крылова, под редакцией В. В. Каллаша, т. IV, стр. 48.

<sup>4</sup> «Современник», 1856, XI, стр. 46.

У Жуковского:

Вдохнул он — вздох сей повторился  
Среди сердец *кремнистых гор*.  
(«Добродетель», 1798.)

У Рылеева в думе «Олег Вещий»:

*Кремнистых гор скалы...*

В «Войнаровском»:

И тянутся *кремнистых гор*  
Разнообразные вершины...

Ср. у Вердеревского в отрывке из поэмы «Фингал» — «Коннал и Гальвина»:

На высоте *кремнистых скал*  
Я видел серну...  
(«Мнемозина», 1, стр. 117.)

У А. А. Марлинского в повести «Андрей Переяславский»:

Ловцам отрадный шум охоты  
Катится в глубь *кремнистых гор*.

Понятно, что большая часть других выражений и фразеологических оборотов из пушкинских «Воспоминаний в Царском Селе» также не может быть возведена непосредственно к Державину. Например:

а) У Пушкина:

*Дымится кровию земля...*

Ср. в стихотворении «Наполеон на Эльбе»:

*Дымилась громы вокруг меня.*

Ср. у Державина:

*Дымилась жертвой алтари...*  
(«Развалины».)

Ср. у В. А. Озерова в трагедии «Ярополк и Олег»:

*Дымящиеся зрю мечи окровавленны...*  
(Действ. V, явл. 1.)

Ср. у В. Л. Пушкина:

Чад, братьев наших *кровь дымится...*  
(«К жителям Нижнего Новгорода».)

Ср. у Карамзина:

Когда ж людей невинных *кровью*  
*Земля дымиться начала,*  
Мне свет казался адом зла.  
(«К добродетели».)

Ср. у Рылеева в «Войнаровском»:

*Дымилась кровию поля.*

В думе «Дмитрий Самозванец»:

И, *дымясь в крови и прахе,*  
Затрепещешь ты, Москва.

Ср. у А. Бестужева в рыцарской повести «Замок Нейгаузен»: «Скажи, чья кровь дымится на руках твоих?»

В «Страшном гадании»: «Заснув сном безмятежным в объятиях, дымящихся убийством...»

б) У Пушкина:

Вознесся памятник, *Ширяясь крылами,*  
Над ним сидит орел молодой.

Ср. у Державина в стихотворении «Утро», стих 90: «Над ними в высоте *ширяется орел*». Ср. у Панаева в «Литературных воспоминаниях» изложение лекции Кречетова о Державине: «Державин высоко парит, как орел, и гордо *ширяет* в поднебесьи («Литературные воспоминания и воспоминания о Белинском», СПб, 1876, стр. 7). Ср. у Милонова о Державине:

*Ширяясь в высоте, и всякой чужд границе,*  
Как бог — он в божестве, и как поэт — в Фелице.

Ср. позднее у А. А. Марлинского (Бестужева) в стихотворении «Алине» (1829):

Оковы праха отреша,  
Орлом *ширяется* душа.

У Рылеева в «Послании к Н. И. Гнедичу» (1821):

На лоне праздности дремавший долго гений,  
Стрелами зависти быв пробужден от лени,  
*Ширяясь, как орел, на небеса парит*  
И с высоты на низ с презрением глядит.

В думе «Святослав»:

Он там, где пыл войны кипит,  
Орлом *ширяясь* перед строем...

Ср. в басне Крылова «Орел и пчела»:

Когда, *расширися шумящими крылами,*  
Ношуся я под облаками,  
То всюду рассеваю страх.

в) У Пушкина:

Летят на грозный пир; мечам добычи ищут,

Ср. в «Наполеоне» (1821):

Ты вел мечи на пир обильный.

В «Руслане и Людмиле»:

Тебя зовет кровавый пир.

У Жуковского в стихотворении «Певец во стане русских воинов»:

Дружиной смелой вам во след  
Бежим на пир кровавый.

г) У Пушкина:

Там в тихом озере плескаются наяды  
Его ленивою волной.

Ср. у Державина:

Он зрит, на чистом ручейке  
Наяды плещутся водою..  
(«Аристиппова баня».)

Ср. у Богдановича в «Душеньке» образ плещущихся наяд:

В водах плескаючись, наяды  
Нетерпеливо ждали там.

Ср. у Батюшкова в «Послании к Велеурскому»:

Наяды робкие, всплывая над водой,  
Восплещут белыми руками.

д) У Пушкина:

Он видит: окружен волнами,  
Над твердой мишистою скалой  
Вознесся памятник..  
(«Воспоминания в Царском Селе».)

Ср. в «Кольне»:

Твой мишстый брег любила Кольна.

Ср. у Радищева в «Бове»:

На могиле древней, мишстой  
Мы несчастного Назона  
Слезу жаркую изроним.

Ср. у В. Л. Пушкина:

...она погребена  
Под камнем серым, мишстым..  
(«Письмо к И. И. Дмитриеву», 1796.)

У Жуковского:

По ребрам диких скал, извитою тропю  
Вхожу на сей утес со мишстою главою,  
(«Отрывок перевода элегии. Из Парни», 1806.)

Там все блистает красотой:  
Утесов мишстые громады..  
(«К Воейкову», 1814.)

У Батюшкова:

Твердыни мишстые с гранитными зубцами..  
(«На развалинах замка в Швеции».)

Конечно, с некоторых образов и фразеологических групп нельзя было стереть державинскую краску: настолько крепко

они ассоциировались в литературном сознании той эпохи с поэтической индивидуальностью Державина. Например, у Державина:

На утлом пне, который свис  
С утеса гор на яры воды,  
Я вижу, некий муж седой  
Склонился на руку глазой...  
Сидит, и взор вперя к водам,  
В глубокой думе рассуждает:  
Не жизнь ли человек нам  
Сей водопад изображает?..  
(«Водопад».)

Кто, на копье склоняя главою,  
Событье слушает времен?  
(«На победы над французами».)

У Пушкина в «Осгаре»:

Склонясь седым челом над воющим потоком,  
В безмолвии времен он созерцал полет.

Ср. в «Воспоминаниях в Царском Селе»:

И в думу углублен, над злчными берегами  
Сидит в безмолвии, склоняя ветрам слух;  
Протекущие лета мелькают пред очами.

Но в творчестве молодого Пушкина нет сознательной и сосредоточенной ориентации на стиль Державина. Напротив, Пушкин борется с враждебными поэтике Арзамаса элементами державинского стиля:

Что прибыли соваться в воду,  
Сначала не спросившись броду,  
И вслед Державину парить?  
(«Князю А. М. Горчакову», 1815.)

Ср. в «Тени Фонвизина» пародию на «Лироэпический гимн 1812 года на прогнание французов из отечества» Державина и такую оценку Державина:

Что лучше эдаких стихов?  
В них смысла сам бы не проникнул  
Покойный господин Бобров...

И спотыкнулся мой Державин  
Апокалипсие преложить.  
Денис! он вечно будет славен.  
Но ах, почто так долго жить?<sup>1</sup>

Таким образом, в ранних стихотворных опытах Пушкина нет индивидуального тяготения к стилю великих русских писателей докарамзинской формации — Ломоносова и Державина. Юноша Пушкин живет модной поэтической современностью, примкнув к школе литературных новаторов и стараясь освоить все живые жанры русской поэзии начала XIX века.

<sup>1</sup> См. статью Л. Б. Модзалевского во «Временнике Пушкинской комиссии», в. I, 1935.

Нельзя не удивляться тонкой восприимчивости юного Пушкина к жанровым и стилистическим различиям языка поэзии начала XIX века. Но нет твердых оснований утверждать, что фразеологические детали и особенности разных стилей XVIII века были в художественном сознании молодого поэта тщательно дифференцированы. Напротив, создается впечатление, что индивидуальные своеобразия старинных стилей в это время его вовсе не занимают. В фразеологическом наследии прошлого Пушкин, как и другие карамзинисты, готов был видеть лишь сырой материал для новых композиций, подчиненных поэтике «новоевропейской» школы русской литературы. Поэтому, обилие «реминисценций», заимствований из разных поэтов XVIII века в ранних стихах Пушкина лишено индивидуальной выразительности. Было бы историческим заблуждением многие из таких «реминисценций» генетически возводить к влиянию отдельных писателей.

Насколько опасно — вне соотношения с целой стилистической системой — генетическое выведение пушкинского слова или фразы из того или иного литературного пункта, показывает такой пример. Н. О. Лернер связывал однажды употребленное Пушкиным (в «Городке») слово — *стихоткач*:

Хоть страшно стихоткачу  
Лагарпа видеть вкус,  
Но часто, признаюсь,  
Над ним я время трачу —

с влиянием Вас. Майкова и М. Д. Чулкова. «В библиотеке Пушкина, — писал Лернер, — сохранился экземпляр издания сочинений Майкова, вышедшего в 1809 году. В это издание, приготовленное довольно небрежно, вошли некоторые произведения, принадлежащие М. Д. Чулкову. В двух из этих псевдомайковских вещей встречается довольно редкое слово, употребленное Пушкиным как раз в то самое время в «Городке» — «стихоткач». Поэт трунил сам над собою:

Хоть страшно стихоткачу  
Лагарпа видеть вкус...

Презрительная кличка эта несколько раз повторяется в приписанных Майкову литературных сатирах Чулкова — «Плачевное падение стихотворцев» и «Стихи на качели»<sup>1</sup>.

Однако слово *стихоткач* встречается еще у А. П. Сумарокова, например, в притче «Сова и рифмач»:

Ответствовал сове какой-то стихоткач, —  
Несмысленной Рифмач:  
Сестрица! Я себе такую ж часть наследил,  
Что первый в городе на Рифмах я забредил.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Н. О. Лернер, «Пушкинологические этюды», «Звенья», V, стр. 48.

<sup>2</sup> «Притчи Александра Сумарокова», 1762, книга первая, стр. 57.

У И. А. Крылова в комедии «Сочинитель в прихожей» (1786) егерь Андрей так обращается к Рифмохвату: «А ты, господин стихоткач, затем разве сюда пришел, чтоб подманивать чужих девок?» (Действ. II, явл. 7.)

Слово *стихоткач* было принято и поэтами карамзинской школы.

Ср. у И. И. Дмитриева в «Послании от английского стихотворца Попа к доктору Арбутноту» (перев. из Pope Epistle to D-r Arbuthnot).

С каким трудом паук мотает паутину!  
Смети ее, паук опять начнет мотать:  
Равно и рифмача не думай обращать.  
Брани его, стыди; а он, доколе дышит,  
Пока чернила есть, перо, все пишет, пишет,  
И горд своим ткаьем — нет нужды, что оно  
Дожни, так улетит — враль мыслит: «мудрено!»

Ср. у В. Л. Пушкина в басне «Меркурий и умершие» («Аглая», 1808, ч. II):

А ты, набитая стихами голова,  
Великий *рифмоткач*, слывешь певцом нескладным,  
И журналистам в снедь остался непощадным.

Ср. у Жуковского в «Плаче о Пиндаре» (1814):

Однажды наш поэт Пестов,  
Неутомимый *ткач стихов*  
И Аполлонов жрец упрямый...

§ 3. 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 искусственному, «цветным», по большей части переводным фразам, замещающим самые простые бытовые обозначения. В результате — довольно штампованный «язык богов».

Ср. у Пушкина в стихотворении «К другу стихотворцу» пояснение стиха:

Под сенью мирною Минервиной Эгиды:

*то есть в школе.*

Красивая фраза и перифраза, созданная по французским образцам, в стиле карамзинистов часто заслоняли живую, реальную сущность предмета. Этот «формализм» характерен и



для пушкинского стиля до начала двадцатых годов. При этом: особенно беспредметна и штампованна русско-французская фразеология некоторых пушкинских стихотворений раннего периода — 1814—1817 годов. Амплитуда колебаний здесь очень велика, начиная от откровенных «делилевских» перифраз (осмеянных Пушкиным в письме к брату от декабря 1824 года, типа: «витая сталь, пронзающая просмоленную главу бутылки, то есть, штопор») до ставших поэтическими клише метафор лирической поэзии конца восемнадцатого — начала девятнадцатого века.

Например:

Ты любишь обонять не утренний цветок,  
А вредную траву зелену,  
Искусством превращенну  
В пушистый порошок!  
(«Красавице, которая нюхала  
табак», 1814.)

Проникнуть захотел... о сладость вожделенья...  
...До тайных прелестей, которы сам Эрот  
Запирял за леса и горы,  
Чтоб не могли нескромны взоры  
Открыть вместилища божественных красот.  
(Ibid.)<sup>1</sup>

И вины пенные польются,  
От плена с треском свободясь...  
(«К Батюшкову», 1814.)

Молчит певца вешних дней  
В пустыне темной рощи...  
(«Мечтатель», 1815.)

И плод уединенья  
Тисненью предают...  
(«К Дельвигу», 1815.)

Итак, пускай в сералах удалены,  
Султаны кур гордятся заключенны  
Иль поселян сзывают на поля...  
(«Сон», 1816.)

Ср. в «Руслане и Людмиле»:

Султан курятника спесивый,  
Петух мой по двору бежал.

Ср. в «Монахе»:

Вольтер! Султан французского Парнаса!

В таком стиле вообще прямое обозначение предмета чаще всего заменяется метафорическим описанием:

Оставишь смятую подушку,  
Подымешь милую подружку (то есть кружку. — В. В.)  
И в келье снова пир горой...  
(«К Галичу», 1815.)

---

<sup>1</sup> Ср. в «Монахе»:

И ты, вивась вокруг прекрасных ног,  
Струи ручьев прозрачней, светлее,  
Касаешься тех мест, где юный бог  
Покоится меж розой и лилеей.

Ср.:

Не зрели кружки мы твоей,  
Подруги долгих наслаждений,  
Острот и хохота гостей.  
(Ibid.)

Тайком взошел в диванну,  
Хоть помощью пера,  
О, как тебя застану,  
Любозная сестра!  
(«К сестре», 1814.)

Ужели мне с тобой  
Лишь помощью бумаги  
Минуты провождать...  
(«Послание к Галичу», 1815.)

В щеках любви стыдливый цвет...  
(«Послание к Юдину», 1815.)

В этих застывших описаниях и перифразах смысловые связи слов основаны не на живом образе, не на поэтическом мифе, а принимаются по традиции. Например:

*Когда по небу тень лилась...*  
(«Кольна», 1814.)

Ср. в «Руслане и Людмиле»:

С востока льется ночи тень...

Или:

*Доколь сражен стрелой незримой,  
В подземный ты не снидешь дом...<sup>1</sup>*  
(«Батюшкову», 1814.)

Ср.:

Смотрите: поражен враждебными стрелами,  
С потухшим факелом, с недвижными крылами  
К вам Озерова дух взывает: други! мечь!  
(«К Жуковскому», 1816.)

Ср. в стиле Ленского:

*Паду ли я стрелой пронзенный,  
Иль мимо пролетит она...*

Или:

*И светлые цари  
Смеркающейся ночи  
Плывут по небесам...*  
(«Городок», 1815.)

Ср.:

*Но вот ночей царица  
Скатилась за леса...*  
(«Фавн и пастушка», III. «Фавн».)

---

<sup>1</sup> Ср. у Баратынского в стихах «К — ву» (1819);

*И мигом в сердце кровь остывает,  
И дождь подземный скроет нас.*

Или:

Иль юности златой  
Вотще даны мне розы...  
(«Городок», 1815.)  
Доселе в резвости беспечной  
Брели по розам дни мои...  
(«Юдину», 1815.)

Ср.:

Под кровом вешних роз...  
(«Батюшкову», 1815.)  
О Лила! вянут розы  
Минутные любви...  
(«Фавн и пастушка», VIII. «Очередь», 1816.)  
Я ей принес увядши розы  
Отрадных юношеских дней...  
(«Стансы».)<sup>1</sup>

Ср. у А. Шенье:

A reine ouverte au jour, ma rose s'est fanée.  
(Из элегии «Aujourd'hui qu'au tombeau je suis prêt à  
descendre».)  
Спокойно дремлет Лила  
На розах нег и сна...  
(«Фавн и пастушка», V. «Чудо», 1816.)

Или:

И ваши чела обвивал  
Детей пафосских рой шутливый...  
(«Моему Аристарху», 1815.)

Или:

И в час безмолвной ночи,  
Когда ленивый мак  
Покроет томны очи...  
(«Городок».)

Ср.:

На маках лени, в тихий час,  
Он сладко засыпает...  
(«Мечтатель», 1815.)  
Так в зимний вечер сладкий сон  
Приходит в мирны сени,  
Венчаный маком — и склонен  
На посох томной лени...  
(«К Галичу», 1815.)  
Друзья! вам сердце оставляю  
И память прошлых красных дней  
Окованных счастливой ленью  
На ложе маков и лилей.  
(«Мое завещание», 1815.)  
Не маками, тяжелою рукой  
Ему Морфей закроет томны очи...  
(«Сон», 1816.)  
Лишь благосклонный мрак раскинет  
Над нами тихий свой покров,

---

<sup>1</sup> Ср. у Баратынского в элегии «Весна» (1820):  
Хладее в сердце жизнь, и юности моей  
Поблекли утренние розы.

И время к полночи придвинет  
Стрелу медлительных часов,  
Когда не спит в тиши природы  
Одна счастливая любовь...  
(«Письмо к Лиде», 1817.)

Или:

И лить навеки слезы  
В юдоле, где расцвел  
Мой горестный удел...  
(«Городок», 1815.)

Ср.:

Завяли дни мои!  
(«Фавн и пастушка», VI. «Фиал», 1816.)

Ср. у Карамзина:

Среди цветущих дней душою увядая,  
Не в свете, но в пустыне жил...  
(«Послание к женщинам».)

Или у Пушкина:

С почтенным членом адских сил...  
(«Гень Фонвизина».)

Ср.:

От члена русских сил...  
(«Городок».)

Или:

Кто с минуту переможет  
Хладным разумом любовь,  
Бремя тягостных оков  
Ей на крылья не возложит.  
(«Опытность», 1814.)

Ср. у Державина:

Когда златых оков твоих несть буду бремя...  
(«Невесте».)

Ср. также:

Был окован цепью нежной...  
(«Оковы».)

Ср. у Пнина в оде «Человек»:

С ума свергаешь груз оков.<sup>1</sup>

Некоторые перифразы, канонизованные еще державинской лирикой, успели уже превратиться в поэтические клише карамзинской школы.

Например: *сын неги*. — У Пушкина:

В объятиях Морфея...  
Позволь мне полениться  
И негой насладиться,  
Я, право, неги сын!  
(«К Дельвигу», 1815.)

Пиров и неги верный сын...  
(«Энгельгардту», 1819.)

---

<sup>1</sup> «Поэты-радищевцы», стр. 179.

Ср. в вариантах стихотворения «Товарищам» (1817):

Лишь я, судьбе своей послушный,  
Счастливой неги верный сын...

Ср. у Державина:

С сыном неги Марс заспорит  
О любви твоей к себе.  
Сына неги он поборет  
И понравится тебе.  
(«К Эвтерпе».)

У Жуковского:

Сын неги и веселья  
По музе мне родной...  
(«К Батюшкову», 1812.)

Ср. в «Руслане и Людмиле»:

...он лежит  
И в сладострастной неге дремлет,

И в «Вельможе» Державина (строфа 17):

Проснися, сибарит! Ты спишь  
Иль только в сладкой неге дремлешь.<sup>1</sup>

Ср. у Вяземского в письмах к А. И. Тургеневу частое каламбурно-ироническое или пародическое употребление этих стихов. Напр.: «Он спит иль в сладкой неге дремлет. А я чем же тут выхожу? Ночником, а я ночником быть не хочу. Мне нужно действие или, по крайней мере, деятельность: а здесь — un long sommeil, image de la morte». (Остаф. арх., I, стр. 164. Письмо от шестого декабря 1818 года).

Такова же, например, фразеология, связанная с образом зефира:

Я живал да попевал  
Как в театре и на балах,  
На гулянье иль в воксалах  
Легким зефиром летал...  
(«Посланье к Наталье», 1813.)

...По струнам  
Летай игривыми перстами,  
Как вешний зефир по цветам...  
(«Послание молодой актрисе», 1814.)

Быстрее орла, быстрее звука лир  
Прелестница летела, как зефир...  
(«Монах», 1814.)

Ср. у Карамзина:

Я прожил тридцать лет; с цветочка на цветочек  
С зефирками летал...  
(«К неверной».)

---

<sup>1</sup> Ф. Е. Корш, «Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки», СПб, 1898, стр. 133.

Ср. у Державина:

Как воздух, кровь его легка;  
По утру, как *зефир*, летает  
Веселы обозреть работы...  
(«К Н. А. Львову».)

Что нужды мне, что *все зефиром*  
С *цветка лишь на цветок* летя,  
Доволен был собою, миром,  
Шутил, резвился, как дитя?  
(«На рождение царицы Гремиславы».)

Ср. у И. И. Дмитриева:

Лечу на *тройке*, как *зефир*..  
(«Отъезд», «Московский журнал», 1792, VII.)

Ср. у Пушкина фразеологию, связанную с образом волшебного фонаря, очень характерным для стиля Державина:

Вот здесь... но быстро привиденья,  
Родясь в волшебном фонаре,  
На белом полотне мелькают...  
(«Послание к Юдину», 1815.)

В «Гавриилиаде»:

Пропало все. Не внемля детской пени,  
На полотне так исчезают тени,  
Рожденные в волшебном фонаре.

Ср. у Карамзина:

«Леону открылся новый свет в романах; он увидел, как в *магическом фонаре*, множество *разнообразных людей* на сцене, множество чудных действий, приключений — игру судьбы. Перед глазами его беспрестанно поднимался новый занавес: ландшафт за ландшафтом, группа за группою являлась взору...» («Рыцарь нашего времени».)

Ср. у Жуковского:

Не лучший ли наш друг воображенье?  
И не оно ль *волшебным фонарем*  
Являет нам на *плате роковом*  
Блестящее *блаженства привиденье*...  
(«К А. Н. Арбеновой», 1812.)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ср. романтическое преобразование этой сферы образов у Пушкина позднее, в стихотворении «Фонтану Бахчисарайского дворца» (1820):

Иль только сон воображенья  
В пустынной мгле нарисовал  
Свои минутные виденья,  
Души неясной идеал?

Ср :

Он любит сны воображенья...  
(«Платоническая любовь».)

...певец *Леилы*  
В мечтах небесных рисовал  
Свой неизменный идеал...  
(«Гречанке») и др. под.

Ср. позднее у Ф. Глинки: (душа) «уединяется сама в себя и в сладкой ненарушимой тишине любит мечты, как будто картинами волшебного фонаря» («Внутреннее наслаждение и светская суета», «Полярная звезда» на 1825 год, стр. 249).

Понятно, что глубокого внутреннего семантического центра, вокруг которого группировались бы все эти разнородные фразовые серии, в стиле карамзинской школы нет и не было. Эта поэтическая фразеология—«щеголеватая» и жеманная, подчиненная нормам салонно-светского этикета, была лишена органического единства, не была конструктивно связана в целостную семантическую систему. Корни этой фразеологии были не русские, не национальные, а западноевропейские, преимущественно французские. Показательны, например, такие выражения в ранних стихах Пушкина:

Немые взоров обращенья...  
(«Послание молодой актрисе», 1814.)

Ср.:

Tourner les yeux, tourner ses regards.<sup>1</sup>

Ср.:

Любовь стихов, любовь моей свободы...  
(«Но я не тот, мои золотые годы», 1819.)

Не менее ярко характеризуют французскую ориентацию пушкинского элегического стиля такие соответствия:

У Парни:

Pour lui je veille, et pour lui ma faiblesse  
Vient d'écarter les jaloux vêtements.  
(«Isnel et Aslega».)

У Пушкина в «Эвлее»:

Для милого я сбросила одежды!  
Завистливый покров у ног лежит.

Ср. в стихотворении «А. А. Шишкову»:

Со груди сорванный завистливый покров.

В «Руслане и Людмиле»:

Покров завистливый лобзает  
Красы, достойные небес.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ср.:

Задумчивый певец взор тихий обратил  
На сына чуждых стран...  
(«Осгар», 1814.)

И путник, обратив на груди камней око,  
Речет, задумавшись, в мечтаньях углублен...  
(«К Лицинию», 1815.)

Ср. у Парни (Élégie):

Et tes regards se tourneront encore  
Sur ma demeure, ingrante Éléonore.

<sup>2</sup> Ср.: «Изысканный образ «Руслана» «ревнивые одежды» принадлежит поэме Парни: «La journée champêtre»: «Je vois tomber les jaloux vêtements». Заметки на полях». Пушкин и его современники», в. XXXI—XXXII, стр. 67.

У Парни:  
*Que cherches-tu? parle, enfant de la nuit!*

И у Пушкина:  
Ответствуй мне, о сын угрюмой ночи!  
(«Эвлега».)

У Парни:  
*Terrible, il frappe, et la tremblante Elveige  
Tombe à ses pieds comme un flocon de neige  
Qu'un tourbillon détache du rocher.*

У Пушкина:  
Он поднял меч, и с трепетом Эвлега  
Падет на дерн, как клоч летучий снега,  
Мятелицей отторженный со скал.  
(«Эвлега».)

Или:  
В любви ли, в дружестве ль обнимет он измену...  
(«Безверие».)  
Где обнял грозное страданье...  
(«Кавказский пленник».)

Ср. фразеологию французского *embrasser*.  
Ср. в «Послании к Галичу» (1815):

*Мечтанье обнимая,  
Любовь его ведет.*

В «Послании к кн. А. М. Горчакову» (1817):

*И счастья тень, забывшись, обнимать...*

П. В. Анненков<sup>1</sup> заметил, что этот французский оборот (обнимать — *embrasser*) после «Кавказского пленника» в языке Пушкина пропадает. «Современная критика заметила неправильность выражения и образа, но Пушкин, кажется, не был тогда согласен с нею».

Ср. также:

И пред любовью упадут  
Замков ревнивые ватворы...  
(«Всеволожскому», 1819.)

Он любит сны воображенья,  
Он терпит на дверях замок,  
Он друг стыдливый наслажденья.  
(«Платоническая любовь», 1819.)

Ревнивый, трепетный хранитель  
Замков безжалостных дверей.  
(«Руслан и Людмила», I, 252—253.)

Ср. в черновых набросках стихотворения «Мечтателю» (1818):

*Срывал ли ты ватвор с завистливых дверей?*

---

Ср. у А. Илличевского в стихотворении «Мадагаскарская песня» («Календарь муз» на 1827 год, стр. 62):

И с груди рукой небрежной  
Скниь завистливый покров.

<sup>1</sup> Соч. Пушкина, т. II, стр. 172—174 и 185—186.



Ср. фразеологию, связанную с образом наперсника:

Наперсник милых аонид...  
(«К Батюшкову».)

Но вот наперсник милый  
Психеи златокрылой!  
(«Городок».)

О князь, наперсник муз...  
(Ibid.)

Страж верный прошлых лет, наперсник муз любимый...  
(«К Жуковскому», 1815.)

Ср. «наперсники судьбины» («Гараль и Гальвина»); «наперсник богов» («К Дельвигу», 1817); (Финн) — «судьбы наперсник» («Руслан и Людмила»); «морей наперсник» («корабль»), (лира) — «наперсница сердечных дум» и т. п.

Ср. у Жуковского:

Судьбы и счастья наперсники надменны...  
(«Сельское кладбище», 1801.)

Ср. фразеологию confident во французском лирическом стиле. (Ср. «Dictionnaire de l'Academie Française», 1800, I, стр. 312.)

Явный отпечаток французского влияния лежит и на таких перифразах:

И, как певец Людмилы,  
Мечты невольник милый...  
(«К сестре», 1814.)

Но можно ль резвому поэту,  
Невольнику мечты молодой,  
В картине быстрой и живой  
Изображать в порядке свету  
Все то, что в юности златой  
Воображение мне кажет?  
(«Послание к Юдину», 1815.)<sup>1</sup>

Ср. в «Наездниках» (1816):

Певец угрюмый, что с тобою?..  
Ужель, невольник празднои неги,  
Отрадней мир душе твоей,  
Чем наши бурные набеги?.. и т. п.

Ср. в «Кавказском пленнике»:

Невольник чести беспощадной.

Ср. фразеологию франц. *esclave* в поэтическом языке.

Естественно, что в приемах сочетаний фраз, в построении антитез и других поэтических фигур юноша Пушкин следует холодной риторике французской школы. Например:

В холодных песенках любовью не пылай...  
(«К другу стихотворцу», 1814.)

Ср.:

Холодных од творец ретивый...  
(«К Галичу», 1815.)

---

<sup>1</sup> Ср. у Баратынского в «Элегии» (подражание Лафару):  
Невольник истины угрюмой.

Ср. у Буало:

*Je hais ces vains auteurs dont la muse forcée  
M'entretient de ses feux, toujours froide et glacée.*  
(«Art poétique».)<sup>1</sup>

Еще пример французской антитезы:

*Я томлюсь и умираю,  
Гасну пламенной душой..*  
(«Лиле», 1816.)

Ср. в «Надписи на беседке» (1816):

*В восторге пламенном погас.*

Ср. у Батюшкова:

*О пламенный восторг, о страсти упоенье,  
О сладострастие...*  
(«Мщение».)

*Полмертвый, но сгораю;  
Я вяну, но еще так пламенно люблю.*  
(«Из греческой антологии», XII.)

Ср. еще у Пушкина поэтические каламбуры французского типа:

*И воду черпая рукою,  
Не мог зачерпнуть счастья он...*  
(«Послание Лиде», 1816.)

Те же виды антитезы встречаются у Карамзина и особенно часто у Вяземского.

Ср. у Карамзина:

*Простите, скромные диваны,  
Свидетели нескромных сцен!*  
(«Исправление».)

*Стезю правды шел во мраке заблуждений...*  
(«Протей, или несогласия стихотворца».)

Ср. у И. И. Дмитриева:

*И в осень дней твоих весну твою вспомянет...*  
(Соч. И. И. Дмитриева, 1818, ч. II, стр. 93.)

Вращаясь преимущественно в сфере этой русско-французской поэтической фразеологии, молодой Пушкин стремится отчасти к индивидуальному переосмыслению лирических формул, к образному и словарному видоизменению старых поэтических клише, но больше всего к освоению и расширению стихового фразеологического фонда, а также к развитию новых принципов их жанровой и композиционной группировки.

Пушкин относится к наличной фразовой традиции литературного языка непосредственно как к строительному материалу,

---

<sup>1</sup> См. Б. В. Томашевский, «Пушкин и Буало», Сборн. «Пушкин в мировой литературе», Гиз, 1926, стр. 23.

а не как к «упаковочному» средству для собственного словотворчества. Этим и объясняется смешанный характер фразеологии ранних пушкинских стихов, в которых штампы карамзинской школы сочетаются с новыми отражениями французской фразеологии, с ростками нового романтического стиля.

Насколько широки были в эту раннюю эпоху колебания юного поэта в кругу литературных форм, допускаемых «европейской» школой, показывает структура таких стихотворений, как «Романс» (1814) или написанное «вослед» Радищеву и Карамзину стихотворение «Бова» (1815)<sup>1</sup>.

Стилистическое родство пушкинского «Романса» с той литературной традицией, к которой, например, относится стихотворение Гавр. Каменева «Старик» («Муза», 1796, ч. II), очевидно<sup>2</sup>. Достаточно привести образцы фразеологии и синтаксиса этого стихотворения Каменева:

Вдруг старец горькими слезами  
Молчанье мертвое прервал,  
С прискорбием сплеснув руками, —  
«Великий боже!..» он вскричал.  
«О чем ты плачешь, мой родитель?»  
Спросил тут юноша, стена.  
«Я зрю — небесная обитель  
В объятия зовет меня.  
Ах, сын мой нежный, сын любезный!  
Уж скоро кончится мой век.  
Так! — скоро ты несчастный, бедный  
Лишишься и отца»... — он рек.

Характерны такие совпадения в стиле ландшафта:  
У Каменева:

Долины облеклися в мрак...  
Глубока тишина настала  
В кудрявых рощах и в полях...  
Луна янтарный луч пустила  
Из синих яхонтных небес,  
И слабым светом осветила  
Там хижинку среди деревес...

У Пушкина:

Все было тихо: лес и горы,  
Все спало в сумраке ночном...  
Но вдруг за рощей осветила  
Вблизи ей хижину луна.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ср. также соответствующие опыты Карамзина («Илья Муромец»), Н. А. Львова («Богатырская поэма Добрыня») и Хераскова («Бахарьяна»).

<sup>2</sup> Отзыв Пушкина о Гавр. Каменеве см. в воспоминаниях А. А. Фукс, «А. С. Пушкин в Казани», прибавление к газете «Казанские губернские ведомости», 1844, № 2.

<sup>3</sup> Проф. П. В. Владимиров (сборн. «Памяти Пушкина», Киев, 1899, стр. 62—63) и Вал. Брюсов ставили в связь пушкинский романс с стихотворением Жуковского «Песня матери» (1813), но стилистически между обоими стихотворениями мало общего (В. Брюсов, «Лицейские стихи Пушкина», Москва, 1907, стр. 32). То же можно сказать и о венгерском сопоставлении «Романса» с милонковским переводом из Шиллера. Вопрос о связи «Романса» с «Воплем невинности» Пнина также ближе к отрицательному решению (см.

Из цикла ранних стихотворений Пушкина несколько выделяется «Наполеон на Эльбе», где встречаются, например, такие метафорические фразовые серии, относимые эстетикой той эпохи к преромантическому стилю:

Над мрачной Эльбою носилась тишина,  
Сквозь тучи бледные тихонько пробегала  
Туманная луна;<sup>1</sup>  
Уже на западе седой, одетый мглою  
С равниной синих вод сливался небосклон.

Ср. в стихотворении «Мечтатель»:

По небу крадется луна.

Ср. в «Уединенном домике на Васильевском» Тита Космокротова: «Луна во вкусе Жуковского неверно светит путникам сквозь облака летучие».

Едва ли не были поэтическими новообразованиями Пушкина такие выражения стихотворения «Наполеона на Эльбе»:

Волнуйся, ночь, над эльбскими скалами...  
И, взором гибели сверкая,  
Бледнеющий мятеж на палубе сидит.

---

работы Полякова, Бема, В. Орлова). И. И. Замотин указывал на сходство пушкинского «Романса» с «балладою» К. А. Долгорукова — «Ты река, река глубокая» (И. И. Замотин, «Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе», 1911, т. I, стр. 9). Но это сходство — очень отдаленное. Ср.:

Тут пошла она на волжский брег.  
Было время поздно вечером;  
Тусклы звезды не светились;  
Бледный месяц чуть проглядывал  
Сквозь завесы серых облаков;  
Из-за лесу он дремучего  
Чуть светил на воду черную;  
По горам шумел сосновый бор;  
Волны стоном ударялися  
О крутой, свой, каменистый брег;  
Знать, природа стоворилася  
С ее тяжелой горькой долею,  
Вопли глухо разносилися. etc.  
(«Друг просвещения», 1804,  
№ VII, июль.)

<sup>1</sup> Ср. у Г. П. Каменева:

Луна из-за горы лесистой  
Явила нам сквозь воздух мглистый  
Бледно-багровое чело...  
(«Вечер 14 июня 1801 года».)

Ср. у Рылеева в «Вадиме»:

И луна сквозь тучи крадется,  
Будто в саване мертвец.

Ср. еще раньше у Державина в «Водопаде»:

Волнистой облака грядой  
Тихонько мимо пробегали,  
Из коих трепетна, бледна,  
Проглядывала вниз луна.

Но ср. у Вяземского:

Весло его в руке надежды,  
Корысть с ним на корме сидит.  
(«Утро на Волге».)

Но и тут новые образы были вставлены в оправу традиционной фразеологии. Например:

И слава в блеске над главою  
Неслась, прикрыв меня крылом.

Ср. в стихотворении «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году»:

Почто, сжимая меч младенческой рукою,  
Покрытый ранами, не пал я пред тобою  
И славы под крылом на утре не почил<sup>2</sup>

Особенно абстрактны и беспредметны были такие аксессуары классического стиля в речи Наполеона:

И раздроблен мой звонкий щит,  
Не блещет шлем на поле браней;  
В прибрежном злаке меч забыт  
И тускнет на тумане.

Ср. в применении к Александру I:

Во броню ополчася, взложив пернатый шлем...  
Ты браней меч извлек и клятву дал святую...  
(«На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году».)

Ср. у Жуковского:

Росс на трофеях опочна;  
Там щит, и меч, и шлем пернатый,  
И булава его лежит.  
(Ода «Благоденствие России», 1797.)

Слабость и неорганичность народных русских элементов в стиле юного Пушкина не раз отмечались передовыми современниками великого поэта, которые отрицательно относились к салонным европеизмам карамзинской школы и стремились к национальной демократизации русского литературного языка.

Особенно любопытны критические замечания «первого декабриста» В. Ф. Раевского по поводу пушкинской «французской» фразеологии в стихотворении «Наполеон на Эльбе». В очерке В. Ф. Раевского «Вечер в Кишиневе» воспроизводится такой диалог:

«...Один во тьме ночной над дякою скалою  
Сидел Наполеон.

*Майор.* — Ну, любезный, высоко же взмостился Наполеон! На скале сидеть можно, но над скалою... Слишком странная фигура».

Но ср., например, у Ламартина в «Le soir»:

Assis sur ces rochers déserts...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> «Premières méditations et nouvelles méditations par Alph. de Lamartine», Paris, 1834, p. 23.

По поводу следующих стихов:

Он новую в мечтах Европе цепь ковал  
И к дальним берегам возведши взор угрюмый,  
Свирепо прошептал:  
Вокруг меня все мертвым сном почило.  
Легла в туман пучина бурных волн...

майор замечает:

«Ночью смотреть на другой берег! *Шелтать свирепо! Ложится в туман пучина волн*<sup>1</sup>. Это хаос букв! А грамматики вовсе нет! В настоящем времени и настоящее действие не говорится в прошедшем. *Почило* тут весьма неудачно!»

Ср. в стихотворении «Гараль и Гальвина»:

В глухой туман окрестности легли.<sup>2</sup>

Однако фразовые своеобразия и неологизмы этого нового «европейского» романтического стиля более рельефно начинают выступать в поэзии Пушкина лишь с 1816—1818 годов, приобретая яркую индивидуальную окраску к самому концу десятилетия.

До этого времени Пушкин не выступает за пределы поэтических норм Арзамаса. Отражая влияние наиболее крупных и ярких представителей новой поэтической школы, он не вступает с ними в соревнование.

§ 4. В ранней лицевой пушкинской лирике поражает острое художественное чутье языка и стиля, проявляющееся в оценке традиций и в выборе образцов для подражания среди деятелей нового литературного направления. Батюшков, Ден, Давыдов и Жуковский, то есть арзамасцы с наиболее яркой художественной индивидуальностью и с наиболее сильными новаторскими устремлениями, больше всего привлекают внимание юного поэта.

Но до 1816—1817 годов влияние Батюшкова, Жуковского, Ден, Давыдова на Пушкина было ограничено общими тематическими циклами и основными жанрами, которые были в ту пору современниками осознаны как стилистическая или как характеристическая особенность творчества каждого из этих поэтов. У Пушкина еще не выработалось свободного индивидуального отношения к учителям и к образцам.

Мотивы шалаша (ср. «К Батюшкову», «Мечтатель»), «укромной хаты» («К Н. Г. Ломоносову»), каморки тесной, темного уголка, скромных пенатов, эротические картины счастья с Лилетой, антично-анакреонтические образы, идиллически-семейственный стиль взаимоотношений с музой, интимное изображение жизни

<sup>1</sup> Пушкин в смысле, «Литературное наследство», № 16—18, стр. 662.

<sup>2</sup> Ср. в «Послании к Юдину» тот же образ, но в прямом, не перевернутом, традиционном виде:

Уж сумрак тусклой пеленой  
На холмы дальние ложится.

на Пинде и дружеского общения с Вакхом в тесном приятельском кругу, изысканная смесь античной антологии с отголосками условного сентиментально-романтического стиля, вбирающего в себя смутные отражения русской жизни,—все эти батюшковские звуки были быстро освоены поэтической традицией, выраставшей на почве, вспаханной Батюшковым после Державина и Дмитриева. Пушкин в этом отношении не был самостоятелен.

М. О. Гершензон правильно отметил, что в стиле Батюшкова началось интенсивное раскрытие и разностороннее «кручение» нескольких сфер образов, восходящих, по большей части, к западноевропейским языкам, но имеющих глубокую мифологическую подпочву, например, представление чувств в символах огня — холода, изображение страстей или творческих восторгов в символах жидкости, представление порывов души в образе полета, описание блаженного состояния — в образе забвения и т. п.<sup>1</sup> Это была естественная попытка ввести громоздкий и пестрый по составу груз унаследованных от предшественников и вновь приобретаемых с Запада образов и фразеологических серий в избранный круг глубоко осознанной, эстетически взвешенной и эвфонически ограниченной поэтической системы. Пушкин не мог не воспользоваться результатами этой тщательной и тонкой работы Батюшкова.

Но кроме общих образных циклов у Пушкина встречаются отдельные, сходные с батюшковскими, хотя и несколько модифицированные фразеологические обороты и выражения. Например, у Пушкина:

*При дубе пламенном, возженном в камельке...*  
(«К Лицинию», 1815.)

У Батюшкова:

*Уж дубы в пламени, в сосудах мед сверкает...*  
(«На развалинах замка в Швеции».)

У Пушкина:

*Здесь тихий глас горам передавала  
Во тьме ночной печальна и одна...*  
(«Эвлега», 1814.)

*В лесу пастушка бродит  
Печальна и одна...*  
(«Фавн и пастушка», 1816.)

Ср. в варианте:

*Ах! грустно сердцу Лилы  
Печальной и одной  
Без милого к могиле  
Тащиться над клюкой.*  
(Соч. Пушкина, изд. Акад. наук,  
1937, т. I, стр. 421.)

---

<sup>1</sup> Ср. статьи Гершензона «Пушкин и Батюшков», «Атеней», кн. I—II, 1924; «Сон и явь» («Вопросы теории и психологии творчества», VIII, 1923); «Тень Пушкина», журн. «Искусство», 1923, и книгу «Гольфстрем». Ср. также книгу М. О. Гершензона «Статьи о Пушкине».

Ср.:

Но вскоре бедная княжна  
Свое теряет заблужденья  
И вновь *уныла и одна*.  
(«Руслан и Людмила».)

В стихотворении «Ненастный день потух»:

Там под заветными скалами,  
Теперь она сидит *печальна и одна*...

Ср.:

В отчизне варваров *безвестен и один*,  
Ты звуков родины вокруг себя не слышишь.  
(«К Овидию», 1821.)

Ср. в стихотворении «Простишь ли мне ревнивые мечты...»  
(1823):

Беседы чужд, *один и молчалив*  
Терзаюсь я досадой одинокой.<sup>1</sup>

У Батюшкова в стихотворении «В день рождения N»:

Теперь оставлена, *печальна и одна*,  
Сидя смиренно у окна,  
Без песней, без похвал встречаешь день рождения.

В стихотворении «Переход через Рейн»:

Там всадник, опершись на светлу сталь копыя,  
*Задумчив и один*, на берегу высоко  
Стоит и жадным ловит оком  
Реки излучистой последние края.

У Жуковского в балладе «Эльвина и Эдвин» (1814):

Лишь по утрам, чтоб видеть след Эльвины,  
Он из кустов смотрел, когда она  
Шла по излучине долины  
*Печальна и одна*.

В «Кассандре» (1809):

Уклонясь от лирных звуков,  
*Нелюдима и одна*,  
Дочь Приама в Аполлонов  
Древний лес удалена.

У И. И. Козлова в стихотворении «К морю» (из «Чайльд-Гарольда» Байрона):

Течешь ты страшный всем, *глубокий и один*..

В стихотворении «Ирландская мелодия» (из Мура) («Северные цветы» на 1825 год):

---

<sup>1</sup> Ср. у Пушкина позднее в набросках «Путешествия из Москвы в Петербург»: «одно и мгновенно» (*isolé et momentané*) (Соч. Пушкина, изд. Акад. наук, т. IX, прим. 534). Ср. у Вяземского в «Выдержках из записной книжки»: «музыка одна и нераздельная (*une et indivisible*)» («Северные цветы» на 1827 год, стр. 152).



Тогда, задумчив и один,  
Спешу я к роше той,  
Где, милый друг, бывало, мы  
Бродили в тьме ночной.

Ср. у Кюхельбекера в стихотворении «Святополк Окаянный» («Мнемозина», 1824, ч. 1):

Так Святополк блуждает сквозь туманы,  
Дик, проклят и один.

Влияние Батюшкова, следы которого в таких стихотворениях батюшковского цикла, как «К Батюшкову», «Городок», «К Пушкину», «Батюшкову», «Мечтатель», «К Дельвигу», «Послание к Галичу», «Гроб Анакреона», «Измены» и др., уж не раз указывались разными исследователями пушкинского стиха, в течение 1816—1818 годов начинает индивидуализироваться и сосредоточиваться на вполне определенной сфере лирических образов. Образы и выражения, заимствуемые Пушкиным в этот период у Батюшкова, уже носят отпечаток более эмоционального и романтически-приподнятого стиля.

Например, у Пушкина:

Желанья, жизни огонь по сердцу пробежал.  
Я закипел, затрепетал.  
(«Выздоровление», 1818.)<sup>1</sup>

Ср. у Батюшкова:

И в радости, как конь, при звуке новой брани,  
Кипел и трепетал...  
(«На развалинах замка в Швеции».)

Ср. у Н. И. Гнедича:

И пылкий юноша, ты, друг мой благородный,  
Мой слыша смелый стих, кипел и трепетал.  
(«Приютино».)

Ср. у Туманского в стихотворении «Сетование» (1825):

Так сидя на скале и шумом моря полн,  
Я вслух согласовал с порывным плеском волн  
Мои заветные мечтанья;  
Я трепетал, кипел, ловил победный миг, —  
Но грозный океан утих.  
И сон исчез очарованья.

У Пушкина в «Разлуке» (1816):

Когда пробил последний счастья час,  
Когда в слезах над бездной я проснулся,  
И, трепетный, уже в последний раз  
К руке твоей устами прикоснулся...

В «Элегии» (1816):

Прости, печальный мир, где темная стезя  
Над бездной для меня лежала...

---

<sup>1</sup> Ср. позднее у Пушкина в стихотворении «К вельможе»:

...любовник под окном  
Трепещет и кипит...

В стихотворении «Чаадаеву» (1821):

В минуты гибели *над бездной потаенной*  
Ты поддержал меня *недремлющей* рукой...

Ср. в «Полтаве»:

Венчанный славой *бесполезной,*  
Отважный Карл *скользил над бездной.*

В «Анджело»:

Смеялась молодежь  
И в шутках строгого вельможи не *щадила,*  
Меж тем как ветрено *над бездною скользила.*

Ср. у Батюшкова:

Как странник, брошенный на брег из ярых волн...  
Рукою трепетной он мраки вопрошает,  
*Ногой скользит над пропастями он...*  
На крае гибели так я зову в спасенье  
Тебя, последняя надежда, утешенье.  
(«Воспоминания».)

Свершилось! *Я стою над бездной роковой...*  
(«Умирающий Тасс».)<sup>1</sup>

Ср. также у Державина:

*Скользим мы бездны на краю,*  
В которую стремглав свалимся...  
(«На смерть кн. Мещерского».)

Или:

*А я над бездной гроба скользкой*  
Уж преклоня чело стою.

В самих приемах построения антитез у Пушкина появляются эмоционально-смысловые оттенки, характерные для элегического стиля Батюшкова. Например:

Мою печаль усладой Муза встретит;  
Утешусь я — и дружбы тихий *взгляд*  
Души моей *холодный мрак осветит...*  
(«Разлука», 1816.)

Когда в сиянье возгорится  
Светильник *тусклый юных дней,*  
И *мрачный путь мой озарится*  
Улыбкой *спутницы моей?*  
(«Наслаждение», 1816.)

Ср. у Батюшкова в «Мечте»:

Увы! там нет уже цветов,  
Где *тусклый опытность светильник* зажигает,  
И время старости *могила* открывает.

---

<sup>1</sup> Ср. «Атены», 1926, кн. III, стр. 5. Ср. у Баратынского в стихотворении «Родина»:

Как в пристани *пловец,* испытанный *ненастьем,*  
С улыбкой *слушает, над бездною воссев,*  
И бури *грозный свист,* и волн *мятежный рев...*

Ср. также у Пушкина:

Последний взор моих очей  
Луча бессмертия не встретит,  
И погасающий светильник юных дней  
Ничтожества спокойный мрак осветит.  
(«Элегия», 1816.)<sup>1</sup>

Ср.:

И жизни сумрачное поле  
Веселый блеск очаровал.  
(«Элегия», 1816.)

Те же хронологические грани (до 1816 года и 1816—1818 годов) и то же заметное изменение в самом характере влияния можно установить и в отношении пушкинского стиля к стилю Жуковского.

В пушкинских стихах раннего периода легко увидеть отражения и типичных для стиля Жуковского перифраз, и характерных для поэтической мифологии и идеологии Жуковского образов. Правда, поэтическая и религиозно-мистическая сущность символики Жуковского ни в какой мере не воспринимается юным «певцом любви и сладострастия», более близким в этом отношении к Батюшкову. Но Пушкин тонко улавливает новизну экспрессивной окраски в стиле Жуковского. Например, в стихотворении «Мечтатель» (1815) есть строки, которые так и кажутся выхваченными из лирики Жуковского:

И тихий, тихий льется глас;  
Дрожат золотые струны.  
В глухой, безмолвный мрака час  
Поет мечтатель юный.

Не менее разительны соответствия в отдельных выражениях и фразеологических оборотах. Например, у Пушкина:

Знамена, восшумев, по ветру развилься...  
(«На возвращение государя императора  
из Парижа в 1815 году».)

---

<sup>1</sup> Ср. у В. И. Туманского в стихотворении «Вертер к Шарлотте» («Благонамеренный», 1819, ч. VI, № 7):

Светильник дней моих печальных угасает.

Ср. у Баратынского в «Прощанье»:

Светильник дней моих бледнеет...

Ср. в письмах Кюхельбекера описание скульптуры Омехта — «Плачущий гений жизни гасит светильник» («Мнемозина», III, 41).

Ср. у Пушкина в стихотворении «К Пушкину» (1815):

Пусть ума светильник  
Погаснет ныне в нас.

Ср. у Батюшкова в «Воспоминаниях»:

Я чувствую, мой дар в поэзии погас,  
И муза пламенный небесный потушила.

Ср. у Жуковского:

И славою ему вослед  
Шумели их знамена...  
(«Певец в Кремле», 1814—1816.)

Ср. в «Гаральде» (1816):

Отбиты вражьи знамена  
И веют и шумят.

У Пушкина:

Челнок свой весело направил  
По впаде бурной глубины.  
(«К Н. Г. Ломоносову».)

У Карамзина:

По грозной впаде Океана  
Мы все плывем на корабле,  
Во мраке бури и тумана.  
(«Опытная Соломонова мудрость».)

Ср. у Жуковского:

На впаде бурных океанов,  
Расширив белая крыле,  
Летают в грозных строях флоты...  
(«Могущество Россни», 1799.)

И очарованный челнок  
По впаде волн, под небом ясным  
Влеком был лебедем прекрасным.  
(«Подробный отчет о луне», 1820.)

У Пушкина:

Где Фебовы сестрицы  
Мне с негой вьют досуг.  
(«Послание к Галичу», 1815.)

Ср. в «Послании к Юдину» (1815):

Минуты счастья золотые  
Пускай мне Клофо че совет.

В отрывке «Сон» (1816):

Счастливых дней амуры мне не вьют.

У Жуковского:

Нить жизни для меня совется не из злата...  
(«Сон Могольца», 1806.)

С веселою сестрою  
Согласные, они  
Там нежными перстами  
Вьют златые дни...  
(«К Батюшкову», 1812.)

Ср.:

Играй, пока нить дней твоих  
У черной Парки под перстами...  
(«На смерть Эрминии», 1809.)

Парка, жребию внимая,  
Дни мои уж отвела  
(«Ахилл», 1814.)

У Пушкина:

*Доселе в резвости беспечной  
Брели по розам дни мои...  
(«Послание к Юдину», 1815.)*

У Жуковского:

*Но дни в аулах их бредут  
На костылях угрюмой лени...  
(«К Воейкову», 1814.)*

Ср. также у Пушкина:

*Певцы любви! Вы ведали печали,  
И ваши дни по терниям текли.  
(«Любовь одна...», 1816.)*

У Пушкина в «Осеннем утре» (1816):

*Уж осени холодною рукою  
Главы берез и лип обнажены.*

У Жуковского:

*Как холодной осени рука  
С опустошительной грозой  
Лишает прелести цветка  
Своей безжалостной косою.  
(«К\*\*\*», 1804.)*

*Цветок увядший, одинокий,  
Лишен ты прелести своей  
Рукою осени жестокой...  
(«Цветок», 1810, с французского.)*

Ср. у кн. П. А. Вяземского в стихотворении «К Батюшкову»:

*Доколе роз в садах не тронет  
Мертвящей осени рука.*

Ср. у Рыльева в стихотворении «Жестокой» (1821):<sup>1</sup>

*Вслед за листочком, рвет листочек  
Суровой осени рука!*

У Пушкина:

*Друзья, в сей день благословенный  
Забвенью бросим суеты!  
(«Торжество Вакха», 1817.)*

---

<sup>1</sup> Ср., впрочем, у П. С. Кайсарова в стихотворении «Скука» («Приятное и полезное препровождение времени», XII, стр. 143):

*Вагляну ль на рощи, иль на горы,  
Осення тяжкая рука  
Покрыла смертной их одеждой...*

Ср. у Андрея Тургенева в «Элегии» («Вестник Европы», 1802, июнь, № 13):

*Угрюмой осени мертвящая рука  
Уныние и мрак повсюду сеет.*

У Милонова в «Падении листьев»:

*Рассыпан осени рукою,  
Лежал поблекший лист кустов.*

Пустынный памятник тирана,  
Забвенью брошенный дворец...  
(«Вольность», 1817.)

Ср. у Жуковского:

Презренью бросим тот венец,  
Который всем дается светом...  
(«К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину», 1814)

Ср. в «Евгении Онегине» (7, XXXI):

Осмотрен, вновь обит, упрочен  
Забвенью брошенный возок.

У Пушкина:

Смертный! век твой — сновиденье.  
(«Гроб Анакреона», 1815.)

Ср. в послании Кюхельбекеру (1817):

И дни твои полетом сновиденья  
Да пролетят в счастливой тишине!<sup>1</sup>

В стихотворении «Желание» (1816):

О жизни сон! Лети, не жаль тебя,  
Исчезни в тьме, пустое привиденье...

У Жуковского:

Ужели наша жизнь есть только привиденье?  
(«К К. М. С.....ой», 1803.)

У Пушкина:

И в грусти томный дух  
Находит наслажденье.  
(«Городок», 1815.)

Я слезы лью; мне слезы утешенье,  
Моя душа, плененная тоской,  
В них горькое находит наслажденье.  
(«Желание», 1816.)

Нет! и в слезах сокрыто наслажденье...  
(«Послание к кн. А. М. Горчакову», 1817.)

Ср.:

Кричат: «Ты лжешь, профан! мученье —  
Прямое смертных наслажденье!»  
(«Послание Лиде», 1816.)

У Жуковского:

Протекших радостей уже не возвратить;  
Но в самой скорби есть для сердца наслажденье...  
(«К К. М. С.....ой», 1803.)

О будь же, грусть, заменой упованья;  
Отрада нам — о счастья слезы лить.  
(«Воспоминание», 1816.)

---

<sup>1</sup> Ср. также у Пушкина:

И где веселья быстрый день?  
Промчался летом сновиденья.  
(«Итак, я счастлив был...», 1815.)

А слезы... слезы в сладость нам;  
От них душе легко.  
(«Утешение в слезах», из Гёте, 1817.)

В нас душа заглушена  
И навек очарованья  
Слез отрадных лишена.  
(«Песня», 1820.)

Легко отыскать откровенный параллелизм у Пушкина с Жуковским в развитии целых фразеологических серий, иногда с некоторыми экспрессивными видоизменениями, вызванными влиянием стиля Батюшкова. Например, у Жуковского в «Песне» (1808):

Во всех природы красотах  
Твой образ милый я встречаю;  
Прелестных вижу — в их чертах  
Одну тебя воображаю...  
Одну тебя лишь прославлять  
Могу на лире восхищенной...  
В пустыне, в шуме городском  
Одной тебе внимать мечтаю;  
Твой образ, забываясь сном,  
С последней мыслию сливаю...  
Проснусь — и ты в душе моей  
Скорей, чем день очам коснется.  
Ах! мне ль разлуку знать с тобой?  
Ты всюду спутник мой незримый;  
Молчишь — мне взор понятея твой...

Ср. у Пушкина в «Разлуке» (1816):

О милая, повсюду ты со мною...  
Блеснет ли день за синею горою,  
Взойдет ли ночь с осеннею луною —  
Я все тебя, прелестный друг, ищу;  
Засну ли я, лишь о тебе мечтаю,  
Одну тебя в неверном вижу сне;  
Задумаюсь — невольно призываю,  
Заслушаюсь — твой голос слышен мне.

Ср. еще раньше в «Послании к Юдину» (1815):

Везде со мною образ твой,  
Везде со мною призрак милый:  
Во тьме полуночи унылой,  
В часы денницы золотой.

В кругу некоторых выражений и оборотов влияние Жуковского и Батюшкова смыкается. Например, у Пушкина:

Напрасно! Я влачила постыдной лени груз...  
(«К ней».)

У Жуковского:

Лишенный спутников, влача сомнений груз...  
(«Вечер».)<sup>1</sup>

Но ср. также совпадение с Батюшковым в этом кругу образов:

---

<sup>1</sup> Указание Гаевского («Современник», 1863, т. ХСVII, стр. 365).

У Пушкина:

*Забот и дум слабая груз.*  
(«Земля и море».)

У Батюшкова:

*Пускай забот свинцовый груз  
В реке забвения потонет.<sup>1</sup>*

Или у Жуковского:

*Я на крылах воображенья,  
Веселый здесь, в тот мир летал...*  
(«К Воейкову», 1812.)

Ср. в эпилоге «Руслана и Людмилы»:

*На крыльях вымысла носимый,  
Ум улетал за край земной.*

В послании «К Жуковскому»:

*... и молненной струей  
Душа к возвышенной душе твоей летела.*

Ср. в «Руслане и Людмиле»:

*К тебе я сердцем улетаю...*  
(V, черн. вар.)

Близкие образы полета души или ума встречаются и у Батюшкова:

*И все душа за призраком летела...*  
(«Тень друга».)

*В мир лучший духом возлетаю.*  
(«К другу».)

*Светлый ум, летая в поднебесьи...*  
(«Мои пенаты».)

*Воспоминания, лишь вами окрыленный,  
К ней мыслю лечу...*  
(«Воспоминания», 1807.)

Ср. у Пушкина:

*Я к вам лечу воспоминаньем...*  
(«Я. Н. Толстому».)

У Жуковского:

*Где воскресну я дщью?*  
(«Желание».)

У Пушкина:

*Воскреснув пламенной дщью,  
Руслан не видит, не внимает.*  
(«Руслан и Людмила».)

*Воскресшим сердцем к ней летел...*  
(«Кавказский пленник».)

---

<sup>1</sup> Н. М. Элиаш, «К вопросу о влиянии Батюшкова на Пушкина», «Пушкин и его современники», в. XIX—XX, стр. 32.



С 1816—1817 годов влияние Жуковского начинает замыкаться в строго определенный цикл элегических образов и получает явную печать нового романтического стиля. Например:  
У Пушкина:

И своды скал, и моря блеск лазурный,  
И ясные, как радость, небеса.  
(«Кто видел край...», 1821.)

Ср. у Жуковского:

И день в воздушной красоте  
Легит, как радость, светел.  
(«Громобой».)

И ясен посреди небес  
Вдруг успокоенных остался  
Над усмиренною рекой,  
Как радость, месяц молодой  
(«Подробный отчет о луне», 1820.)

Ср. также:

Увы! он видим и душой,  
Прекрасен был, как радость.  
(«Певец во стане русских воинов», 1812.)  
Как радость чистая, сердца влекла она...  
(«Стихи, вырезанные на гробе  
А. Д. Полторацкой», 1815.)<sup>1</sup>

У Пушкина:

Все мрачно: мертвое молчанье!  
Лишь сердца слышит трепетанье...  
И мнится... шепчет тишина.  
(«Руслан и Людмила».)

Ср. в «Безверии»:

Все тихо вокруг его, а кажется, внимает.

---

<sup>1</sup> Ср. у А. Бестужева (Марлинского) в «Романе в семи письмах»: «Признаться, и от одного зевательного случилось мне не однажды разлюбить некоторых красавиц, на взгляд милых, как радость» («Полярная звезда» на 1824 год, стр. 274).

У кн. П. А. Вяземского в стихотворении «Графиням С. И. и С. И. Чернышевым» («Полярная звезда» на 1825 год, стр. 33):

Как радость ясны вы, как младость хороши.

У В. И. Туманского в стихотворении «Слезы» (1825):

Нежней, чем грусть, ясней, чем радость,  
Ко всем очам она идет.

У И. И. Козлова в стихотворении «Княжне С. Д. Радзивилл» («Северные цветы» на 1825 год):

Ты улыбаешься, как радость,  
Ясна и взором и душой.

В стихотворении «Графине Завадовской»:

Ты на любовь сердцам дана,  
Светла, пленительна, как радость,  
И, как задумчивость, нежна.

Ср. у Жуковского:

И ликов ряд недвижных стоит;  
И мнится, их молчанье говорит.  
(«Мина», 1818.)

Все необъятное в единый вздох теснится,  
И лишь молчанье понятно говорит.  
(«Невыразимое», 1818.)

Ср. еще раньше в «экспромпте А. А. Соковниной» (1802—1803):

...сердце лишь молчит,  
Его молчанье яснее говорит.<sup>1</sup>

Ср. у А. А. Марлинского в «Наездах» (эпиграф к главе IX):

Во мгле непробудимой ночи,  
Казалось, блещут злые очи,  
Внимает влажная стена  
И что-то шепчет тишина!

На рубеже 1816—1817 годов изменяется отношение Пушкина и к творчеству Ден. Давыдова: тема ухаря-гусара уступает место увлечению «кручением стиха», то есть резкими и романтическими изломами экспрессии и смелым сочетанием образов. Лирический образ поэтического наездника теперь сближается в художественном сознании Пушкина с образом «певца Пенатов и Тавриды». Сохранилось свидетельство, что, по признанию Пушкина, «в молодости он старался подражать Денису Давыдову в кручении стиха и усвоил себе его манеру навсегда»<sup>2</sup>.

Стихотворения Пушкина до 1816—1817 годов отражают влияние Ден. Давыдова только в кругу гусарской военной тематики.

В стиховом стиле Ден. Давыдова выделялись две струи, и обе они могли показаться Пушкину животворными: 1) переливающаяся яркими национальными красками струя бытового просторечия, правда, заметно стесненная «гусарщиной», гусарско-фамильярным обиходом и окрашенная в резкие военно-характеристические тона, и 2) остро выраженная стихия литературно-языкового драматизма, напряженной экспрессивности. Понятно, что гусарская «говорка» (выражаясь языком той эпохи), органически связанная с литературным образом поэта-наездника и его alter ego Бурцова, могла наиболее решительно отразиться в кругу однородных образов военной, «хватской» окраски. Влияние этой «бурцовой» стихии сильнее всего сказывалось на словаре и образах писателей начала XIX века. Молодой Пушкин до 1816—1817 годов в этом отношении не был исключением. Характерны, например, такие фразеологические группы в юношеском стиле Пушкина. В стихотворении «Казак»:

<sup>1</sup> Отчет Императорской публичной библиотеки за 1893 год, стр. 122. Акад. А. Н. Веселовский, «В. А. Жуковский», 1918, стр. 66—67.

<sup>2</sup> П. П. Вяземский, «Александр Сергеевич Пушкин по документам Остафьевского архива и личным воспоминаниям, 1826—1837», СПб, 1880, стр. 71.

Черна шапка набекрене,  
Весь жупан в пыли,  
Пистолеты при колене,  
Сабля до земли...

Думал хват Денис...<sup>1</sup>

Шевельнул донец уздою,  
Шпорой прикольнул...

Но все это — лишь механическая примесь. По общей манере повествования «Казак» примыкает к «народным» стилизациям школы Жуковского.

Ср. в стихотворении «Пирующие студенты» (1814):

А ты, повеса из повес,  
На шалости рожденный,  
Удалый хват, головорез,  
Приятель задушевный,  
Бутылки, рюмки разобьем  
За здравие Платова,  
В казачью шапку пуни нальем,  
И пить давайте снова.

Ср. также переносы давидовской фразеологии за круг военного быта:

Ты будешь Вакха жрец лихой...<sup>2</sup>  
С тобой тасуюсь без чинов...

Ср. в стихотворении «К Ф. Ф. Юрьеву» (1819):

Здорово, рыцари лихие  
Любви, свободы и вина.

В стихотворении «Городок» (1815) стилистическими красками Ден. Давыдова нарисована характеристика Баркова:

О ты, высот Парнаса  
Боярин небольшой,  
Но пылкого Пегаса  
Наездник удалой!

В большей степени «размашка» Ден. Давыдова — вместе с излюбленным ритмом его гусарских песен ощущается в стихотворении «Воспоминание» (1815). Однако и здесь сама вопросительная интонация воспоминаний связана со стилем Жуковского, а заключительные строфы насыщены галлицизмами и фразеологическими реминисценциями стиховой манеры Батюшкова. Колорит гусарских картин Ден. Давыдова густо лежит лишь на двух строфах:

---

<sup>1</sup> Ср. в «Послании к Наталье» (1813):

Завернувшись балахоном,  
С хватской шапкой набекрень.

<sup>2</sup> Ср. замечание кн. П. А. Вяземского в статье «О злоупотреблении слов»: «В Словаре Академии *лихой* и *злой* имеют невыгодное значение. В дополнениях к нему должны бы прибавить, что на языке офицерском имеют они совершенно иное. Посмотрите на молодого NN — чудо на лошади! Как лихо ездит и зло одевается!» (Полн. собр. соч., т. I, стр. 279.)

Помнишь ли друзей шептанье  
Вкруг бокалов пуншевых,  
Рюмок грозное молчанье,  
Пламя трубок грошевых?...

И бутылки вмиг разбиты,  
И бокалы все в окно —  
Всюду по полу разлиты  
Пунш и светлое вино.

Ср. в философической оде «Усы»:

За чье здоровье бьешь бутылки?

Ср. у Давыдова:

А на место ваз прекрасных,  
Белораморных больших,  
На столе стоят ужасных  
Пять стаканов пуншевых!  
(«Бурцову. Призывание  
на пунш», 1804.)

В «Послании к Юдину» (1815) влияние Ден. Давыдова также сочетается с отражениями стиля Батюшкова, например:

Блеснув узорным чепраком,  
В блестящем ментии сиянье  
Гусар промчался под окном...  
Огни во стане догорают;  
Меж них, окутанный плащом,  
С седым, усатым казаком  
Лежу — вдали штыки сверкают,  
Лихие ржут, бразды кусают,  
Да изредка грохочет гром,  
Летя с высокого раската...  
О вы, отеческие лары,  
Спасите юношу в боях!  
Там свищет саблей он зубчатой.  
Там кивер зыблется пернатый;  
С черкесской буркой на плечах,  
И молча преклонясь ко гриве,  
Он мчит стрелой по скользкой ниве  
С цыгаррой дымною в зубах...

Наиболее полно характеристические образы давыдовского стиля отразились в философической оде «Усы» (1816). Здесь сконцентрированы все портретные черты давыдовского ухаря-гусара, однако уже в элегической интерпретации «мудреца» «с обритой бородою», которому внимает гусар в бурцовской позе:

Глаза скосив на ус кудрявый,  
Гусар с улыбкой величавой  
На палец завитки мотал.

Мудрец сначала рисует портрет гусара, главное внимание сосредоточивая на усах:

За уши ус твой закрученный,  
Вином и ромом окропленный,  
Гордится юной красотой.

И далее ус входит, как главный аксессуар, во все ситуации и действия гусара:

За чье здоровье бьешь бутылки?  
Коня, красавиц и усов.

Во время сражения —

Сперва кудрявый ус ухватишь,  
А саблю верную потом.

Во время свиданья с красоткой —

Ты маешься — одной рукой,  
В восторгах неги сладострастной  
Блуждаешь по груди прекрасной,  
А грозный ус крутишь другой...<sup>1</sup>

Ср. у Ден. Давыдова:

Пусть мой ус, краса природы,  
Чернобурый в завитках,  
Иссечется в юны годы  
И исчезнет, яко прах.  
(«Бурцову», 1804.)<sup>2</sup>

Ставь бутылки перед нами,  
Всех наездников сзывай  
С закрученными усами!  
(«Гусарский пир», 1804.)

§ 5. В пушкинском стихе в течение 1816—1818 годов зреет кризис старой манеры в связи с исканиями новых форм ярко индивидуализированного выражения переживаний.

Решается вопрос о выборе традиции и о направлении самостоятельного творчества. Появляются новые французско-европейские обороты речи, новые приемы лирического выражения. Образ лирического я и связанные с его раскрытием лирические темы приобретают большую эмоциональную глубину и рельефность. Индивидуализирующие краски и выразительные эпитеты, экспрессивные антитезы, неожиданные и противоречивые образы должны передавать эмоциональные проявления и вспышки личности, ее страсти, интимные переживания и настроения. Наиболее яркие проблески новых форм лирического выражения личности на русской почве Пушкин увидел в стиле Батюшкова, Жуковского и Ден. Давыдова. Но Батюшков (сперва с Парни, потом вместе с Шенье и Байроном) становится главным властителем поэтических чувств Пушкина лишь после 1817 года.

<sup>1</sup> Ср. близкий к этому образ у Пушкина в стихотворении «Фавн и пастушка» (1816):

Неверная, кто смеет  
Пылающей рукой  
Бродить по груди страстной...

<sup>2</sup> Ср. в сборнике лицейских стихотворений две «Эпитафии усам гусара Свечина». Н. В. Измайлов, «Новый сборник лицейских стихотворений». Сборн. Пушкинского дома на 1923 год. Гиз, Петроград, 1922, стр. 66.

Пушкина сначала должна была более соблазнить та экспрессивная сконцентрированность стиля, та элегическая однородность чувства и сердечного воображения, которую представляла поэзия Жуковского. Семантическая определенность, быть может, даже ограниченность поэзии Жуковского — при поразительном разнообразии и свежести новых форм выражения — могла служить удобным введением в глубину лирического переживания.

Элегический цикл Пушкина в 1816—1817 годах окрашен влиянием стиля Жуковского в большей степени, чем Батюшкова и Парни.

В связи с этим интересны отзывы кн. Вяземского о стиле Жуковского: «Главный его недостаток есть однообразие выкроек, форм, оборотов, а главное достоинство — выкапывать сокровеннейшие пружины сердца и двигать их. *C'est le poète de la passion*, то есть страдания. Он бренчит на распятии: лавровый венец его — венец терновый, и читателя своего не привязывает он к себе, а точно прибывает гвоздями, вколачивающимися в душу»<sup>1</sup>.

Экспрессивная однородность стиля Жуковского — при разнообразии мелодики — поражала современников. Кн. Вяземский в 1819 году (седьмого августа) писал А. Тургеневу: «Был ли такой слог до Жуковского? Нет! Зачинщиком ли он у нас поэтического языка?.. Что вы ни думали бы, а Жуковский нас переживет. Пускай язык наш и изменится, некоторые цветки его не повянут. Стихотворные красоты языка могут поблекнуть, поэтические всегда свежи, всегда душисты»<sup>2</sup>.

Однако религиозно-мистическая струя поэзии Жуковского не находила отклика у передовых писателей начала XIX века. Тот же Вяземский заявляет (в письме к А. И. Тургеневу от пятого сентября 1819 года): «Жуковский слишком уже мистицизмует, то есть — слишком часто обманываться не надобно: под этим туманом не таится свет мысли. Хорошо временем затеряться в этой глуши беспредельной, но засесть в ней и на чистую равнину не выходить напоказ — подозрительно. Он так наладил одну песню, что я, который обожаю мистицизм поэзии, начинаю уже уставать. Стихи хороши, много счастливых выражений, но все один склад: везде выглядывает ухо и звезда Лабзина. Поэт должен выливать свою душу в разнообразных сосудах. Жуковский более других должен остерегаться от однообразия: он страх как легко привыкает. Было время, что он напал на мысль о смерти и всякое стихотворение свое кончал своими похоронами» (Остаф. арх., I, стр. 305).

Влияние Жуковского на Пушкина замкнулось в узких рамках некоторых мотивов элегического цикла. Восприняв стилистический опыт Жуковского в области поэтического синтаксиса и

<sup>1</sup> Остаф. арх., I, стр. 227.

<sup>2</sup> Остаф. арх., I, стр. 285.

лирической композиции, Пушкин в конце десятых годов уже энергично борется с идеологией Жуковского, с его поэтической семантикой, нередко пародируя его стиль. Поэтому за пределами узкой сферы элегических мотивов скорби, лишенных чувственной напряженности, в позднейшем стиле Пушкина можно найти лишь рассыпанные осколки фразеологической системы Жуковского, почти всегда своеобразно и индивидуально использованные<sup>1</sup>. Тут, по большей части, нет прямого художественного следования, нет стилистической имитации, а чувствуется свободное употребление воспринятых у Жуковского форм. Пушкин к стилю Жуковского относится самостоятельнее, меньше покоряется ему, чем стилю Батюшкова. Пушкинское отношение к стилю Жуковского двойственное: пародийные выпады против Жуковского в «Пирующих студентах», в «Руслане и Людмиле», в «Братьях разбойниках» мирятся с обостренным вниманием к условно-элегическим формам выражения, свойственным стилю Жуковского, в «Кавказском пленнике».

Пушкин далеко не сразу воспользовался всем богатством и многообразием лирических средств, выработанных Жуковским. Излюбленные темы пушкинского элегического стиля 1816—1817 годов, пропитанного влиянием Парни, Жильбера, Мильвуа, Бертэна и других французских элегиков<sup>2</sup>, ограничивали круг лирической фразеологии экспрессией уныния, тоски, печали, осеннего томления. Историки русской литературы в элегическом цикле молодого Пушкина не восприняли смелых поисков новых форм выражения личного чувства, полемически включив пушкинские элегии в формалистический круг новоевропейской «аристократической» поэзии эпигонов карамзинизма. Эта точка зрения укоренилась под влиянием той острой критики, которой позднее подверг русскую элегию В. К. Кюхельбекер в «Мнемосине».

Но еще раньше Кюхельбекера против засилья однообразного элегического стиля протестовал Орест Сомов в своей книжке «О романтической поэзии» (СПб, 1823): «Что же может быть ограниченнее, однообразнее тех стихов, которыми ежедневно наводняется словесность наша? Все роды стихотворства теперь слились почти в один элегический: везде унылые мечты,

<sup>1</sup> Ср., например, у Пушкина в стихотворении «Монастырь на Казбеке

Далекий, возделенный брег!  
Туда б, сказав прости ущелью,  
Подняться к вольной вышине!  
Туда б, в заоблачную келью,  
В соседство бога скрыться мне!

И у Жуковского в стихотворении «Горная дорога» (1818)

Приют сокровенный желанный гредел!  
Туда бы от жизни ушел, улетел

<sup>2</sup> Ср статью С Савченко «Элегия Ленского и французская элегия» Сборн «Пушкин в мировой литературе», 1926

желание неизвестного, утомление жизнью, тоска по чем-то лучшем, — выраженные непонятно и наполненные без разбору словами, схваченными у того или другого из любимых поэтов...» (стр. 100—101).

Но В. К. Кюхельбекер смотрел на литературное дело глубже Ор. Сомова. Во имя национального общерусского стиля, во имя народности и глубокой общественной содержательности литературы он в «Мнемозине» объявил войну тому европейско-подражательному французскому направлению русской поэзии, к которому он относил и молодого Пушкина: «Недовольно... присвоить себе сокровища иноплеменников: да создастся для славы России Поэзия истинно Русская... Вера праотцев, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные — лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности»<sup>1</sup>. «Всего лучше иметь поэзию народную». В сфере языка это была борьба с русско-французскими стилями светско-дворянской литературы, с германизированным языком школы Жуковского, с «небольшим, благосрительным, приторным, искусственным, тощим» языком для немногих, борьба против германизмов, галлицизмов и барбаризмов за речения и обороты славянские, за фольклор. В сфере литературного стиля это был призыв к «изучению природы», к силе и энергии выражения, к «избытку и разнообразию чувств, картин, языка и мыслей», к «народности», к «высокому общественному содержанию». С этой точки зрения Кюхельбекером дается пародически односторонняя, но убийственная характеристика возобладавшему французско-элегическому стилю, связанного с именами Жуковского, Пушкина и Баратынского: «У нас все мечта и призрак, все *мнится* и *кажется* и *чудится*<sup>2</sup>, все только *будто бы, как бы, нечто, что-то...* Чувств у нас уже давно нет: чувство уныния поглотило все прочие. — Все мы взапуски тоскуем о своей погибшей молодости; до бесконечности жуем и пережевываем эту тоску и наперерыв щеголяем своим малодушием в периодических изданиях. Если бы сия грусть не была просто риторическою фигуροю, иной, судя по нашим Чайльд-Гарольдам, едва вышедшим из пелен, мог бы подумать, что у нас на Руси поэты уже

<sup>1</sup> Ср. «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», «Мнемозина», 1824, ч. II, стр. 42.

<sup>2</sup> Ср. у Туманского хотя бы в стихотворении «Одесским друзьям» (1826):

Глядим на бездну вод, на облака глядим,  
И, *мнится*, в облаках мелькают перед нами  
Живые образы бесплотными тенями:  
И, *мнится*, небеса, дубравы и струи —  
Все полно голоса и ласки и любви.

Или у Баратынского в элегии «Весна» (1820):

Лишь я как *будто* чужд Природе и Весне!  
Часы крылатые мелькают;  
Но радости принести они не могут мне  
И, *мнится*, мимо пролетают.



рождаются стариками. — Картины везде одни и те же: луна, которая — разумеется — *уныла и бледна*, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз представляют заходящее солнце, вечерняя заря; изредка длинные тени и привидения, что-то невидимое, что-то неведомое, пошлые иносказания, бледные, безвкусные олицетворения *Труда, Ночи, Покоя, Веселия, Печали, Лени* писателя и *Скуки* читателя; в особенности же туман: туманы над водами, туманы над бором, туманы над полями, туман в голове сочинителя<sup>1</sup>.

Однако было бы историко-литературным анахронизмом переносить критическую оценку Кюхельбекера на ранние элегии Пушкина 1816—1818 годов. Сам Кюхельбекер до начала двадцатых годов подвизался на поприще элигика. Семантика ранних пушкинских элегий, несмотря на близость общих ее мотивов к сатирическому изображению Кюхельбекера, не лишена исторической значительности и индивидуального своеобразия. Выработанные в эту пору формы поэтической фразеологии Пушкин затем использовал в «Кавказском пленнике» и в «Бахчисарайском фонтане» и вообще привлек их к организации нового байронического стиля. В элегическом цикле 1816—1817 годов Пушкин, следуя за Жуковским, преодолевает мозаичскую пестроту стихотворного языка карамзинской школы. Ведь в этом элегическом стиле слова и образы подбираются по однородности эмоционального тона, по общей экспрессивной окраске, выражая то бурные порывы эмоционального напряжения, то ослабленный лирический стон, ропот и тоскливое примирение. Тонкая нюансировка слов и их сочетаний, сложные вариации эмоциональных фигур, обилие перерывов восклицаний и вопросов, передающих сильное душевное волнение, вообще драматическая приподнятость и экспрессивность речи — все это, несмотря на ограниченность самих лирических тем и приемов их выражения<sup>2</sup>, отражало атмосферу сложных, изменчивых, про-

<sup>1</sup> Ср. осмеяние условно-элегического стиля, наряду с протестом против литературной и общей культурной галломании, в «Земле безглазцев» Кюхельбекера («Мнемозина», ч. II, стр. 150). Ср. литературно-ироническую классификацию московского общества в «отрывке из романа» кн. В. Ф. Одоевского: «Следствия сатирической статьи» («Мнемозина», 1824, ч. III, стр. 130).

<sup>2</sup> Ср. нередкие совпадения целых фразовых серий у пушкинских элегий с французскими. Например, в послании к кн. А. М. Горчакову:

Мне кажется: на жизненном пиру  
Один, с тоской, явлюсь я, гость угрюмый,  
Явлюсь на час — и одинок умру.  
И не придет друг сердца незабвенный  
В последний миг мой томный взор сомкнуть...

Ср. у Gilbert'a в «Ode imitée de plusieurs psaumes»:

Au banquet de la vie, infortuné convive  
J'apparus un jour, et je meurs:  
Je meurs, et sur ma tombe où lentement j'arrive,  
Nul ne viendra verser des pleurs.

тиворечивых оттенков чувства, подготавливая «элегию интимного анализа». Кроме того, от некоторых вариаций элегического стиля был один шаг до неистового романтического индивидуализма. Это отметил уже В. К. Кюхельбекер, намекая на уклон элегической поэзии к «романтически ужасному жанру»: «печаль... неистовая не есть поэзия, а бешенство» («Мнемозина», ч. II, стр. 31).

В раннем элегическом цикле Пушкина (1816—1818 годов) устанавливаются своеобразные формы изображения мучительных чувств, на фоне символически связанного с ними грустного пейзажа. Укрепляется прием экспрессивного подбора эмоционально насыщенных словосочетаний.

В элегическом стиле этой поры выступают приемы оксюморных, противоречивых фразовых соединений для выражения внутренних колебаний чувства, для обозначения изменчивой и сложной природы мучительного переживания. Зародыши этих приемов Пушкин нашел в поэтическом языке Батюшкова и Жуковского. Например:

Я слезы лью; мне слезы — утешенье,  
Моя душа, плененная тоской,  
В них горькое находит наслажденье...  
Мне дорого любви моей мученье  
(«Желание», 1816.)

Ср.:

И вашей радости беспечной  
Сквозь слезы улыбнуся я.  
(«Друзьям», 1816.)

Ср. у Жуковского:

Я на тебя смотрю с веселием унылым.  
(«Стихи в альбом А. А. Протасовой».)  
Залоги нежности моей,  
Смотрю на вас — и вспоминаю  
О счастье протекших дней;  
Смотрю — и слезы проливаю.  
(«Из Дон-Кихота», 1804.)<sup>1</sup>

Ср. другие контрасты изображения чувств в элегическом стиле Пушкина:

Позволь еще заснуть я в тягостных цепях  
Мечтать о сладостной свободе.  
(«Элегия», 1816.)

---

Сопоставляя фразеологию русских и французских стихов, легко заметить самую эмоциональную напряженность пушкинского стиля («один с тоской», «одинок умру», «друг сердца незавенный», «томный взор сожмнуть»).

Ср. у Жуковского:

Когда мы — гости молодые  
У милой жизни на пиру  
Из полной чаши радость пили..  
(«К Воейкову», 1814.)

<sup>1</sup> Ср. позднее у Баратынского в «Элегии» (1819):

С тоской на радость я гляжу:  
Не для меня ее сиянье.

Ср.:

Любовь одна — веселье жизни холодной,  
Любовь одна — мучение сердец...  
(1816.)

И лишь изнеженные звуки  
Любви, сей милой сердцу муки,  
В струнах невонких нахожу...  
(«Тургенев, верный покровитель...», 1817.)<sup>1</sup>  
Но я, любовью позабыт,  
Моей любви забуду ль слезы!  
(«Элегия», 1816.)

Ср. элегические антитезы у Жуковского:

О, упоение томительной мечты,  
Покинь меня! Желать — безжалостно ты учишь.  
Не воскрешая, смерть мою тревожишь ты,  
В могиле мертвеца ты чувством жизни мучишь.

Ср. у В. И. Туманского:

Оставь, не беспокояй меня,  
Оставь мечтами наслаждаться,  
Грустить и — заблуждаться,  
Любовь к себе маня;  
Свободу воспевать, оковы обнимая;  
С восторгом тень обманчиву ловить,  
И о блаженстве говорить,  
Горючи слезы проливая.  
(«Слабость», 1818.)<sup>2</sup>

Лирический пейзаж обвеивается настроением тоски и томления, становясь своеобразной символической рамкой или фоном скорбного переживания. Между мрачным колоритом ландшафта и грустным тоном жалоб и стонов лирического героя — прямая связь. Мрак, сумрак, туман, безмолвие, умирание, увядание, пустынное одиночество — основные краски, основные образы пейзажных рисунков, особенно рельефно выступающие в эпитетах:

Глубокой ночи на полях  
Давно лежали покрывала.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ср. у В. И. Туманского («Элегия», напечатанная в «Благонамеренном», 1819, № 10):

Любовь есть жизни сладострастье,  
Младого сердца красота,  
И наслаждение, и счастье,  
Но для меня любовь мечта,  
Одно обманчивое чувство.

<sup>2</sup> «Стихотворения и письма» (СПб, 1912, стр. 53). Ср. стихотворения: «Май» (1823), «Моя любовь» (1824), «Портрет» (1829) и др.

<sup>3</sup> Ср.:

...печали молчаливой  
Покров лежит над юною главой...  
(«Элегия», 1816.)

Но ср. в ранних стихах:

Златой зарю раскинулись покровы...  
(«Гараль и Гальвина».)

Ср. в «Письме к Лиде» (1817):

Лишь благодатный мрак раскинет  
Над нами тихий свой покров...

И слабо в бледных облаках  
Звезда пустынная сияла.  
При умирающих огнях,  
В неверной синеве тумана,  
Безмолвно два стояли стана  
На помраченных высотах.  
(«Наездники», 1816.)

Стоит туман на волнах охладелых,  
(«Осеннее утро».)

Под сумрачным навесом облаков,  
В глуши долин, в печальной тьме лесов  
Один, один брожу уныл и мрачен.  
(«Любовь одна...», 1816.)

Недавно темною порою,  
Когда пустынная луна  
Текла туманною стезею...  
(«Окно», 1816.)

«Луна во вкусе Жуковского» является обычным аксессуаром этого тусклого фона:

Зачем из облака выходишь,  
Уединенная луна,  
И на подушки, сквозь окна,  
Сиянье тусклое наводишь?  
Явленьем пасмурным своим  
Ты будишь грустные мечтанья,  
(«Месяц».)

Символы мрака, тумана, угасания, увядания, холода, черные краски печали лежат и в основе метафорической фразеологии, изображающей внутренний мир героя.

Туманные сокрылись дни разлуки...  
(Элегия «Опять я ваш...»)

Минувших дней погаснули мечтанья...  
(Ibid.)

... Уж гаснет пламень мой,  
Схожу я в хладную могилу,  
И смерти сумрак роковой  
С мученьями любви покроет жизнь унылу.<sup>1</sup>  
(«Я видел смерть...»)

...на каждое мечтанье  
Унынье черную кладет свою печать...  
(«К Шишкову».)

Ср.:

Другим и юность — наслаждение:  
Она мне мрачная печаль!  
(«К Дельвигу».)

Душа, померкнув, охладела..  
(«Я видел смерть...»)

Когда померкну я,  
Пускай оно груди бесчувственной коснется...  
(«К письму», 1816)

<sup>1</sup> Ср. у Louyson'a: «спать в вечной ночи» (dans la nuit éternelle. «Épîtres et élegies», 1819.)

Не спрашивай, зачем *душой остылой*  
Я разлюбил веселую любовь...  
(«К\*\*\*», 1817.)

Ср.:

Пусть остылой жизни чашу  
Тянет медленно другой.  
(«Кривцову», 1817.)

Ср. у Батюшкова:

Изнемогает жизнь в груди моей остылой...  
(«Из греческой антологии», XII.)<sup>1</sup>

У Пушкина:

Прости, печальный мир, где *темная стезя*  
Над бездной для меня лежала...  
(«Я видел смерть...»)

Моя *стезя печальна* и темна.  
(«Послание к кн. А. М. Горчакову».)

Близок к этой сфере и образ вечной тьмы:

Скажите взял он *вечной тьмою*...  
(«Я видел смерть...», 1816.)

*Иль вечной тьмой покрыты дни мои*...  
(«К ней», 1816.)

Мраку окружающей обстановки соответствует мрак души, ирредка прорезаемый бледными лучами дружбы и надежды:

Утешусь я — и дружбы тихий взгляд  
Души моей холодный мрак осветит...  
(«Разлука», 1816.)

Я думал...  
Что дружбы наконец отрадная звезда  
Страдальца довела до пристани надежной...  
(«Элегия», 1816.)

Я цепь мученья разорвал.  
Опять я дружбе... я на воле,  
И жизни сумрачное поле  
Веселый блеск очаровал!  
(«Элегия», 1816.)

Конечно, совершенно своеобразное символическое значение имеют картины осеннего пейзажа — с кружащимся желтым листом и свистом ветра (см. «Осеннее утро», 1816; «Разлука», 1816; «Послание к кн. А. М. Горчакову», 1817; «Стансы», 1817 и др.). Ср. знаменитую элегию Millevoüe «La chute des feuilles». Ср. у Баратынского:

Поблекли утренние розы...  
Я вяну, — вянет все со мною...  
(«Весна», 1820.)

Ср. у В. К. Кюхельбекера в элегии «Осень» (1815?)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ср. подбор примеров на образы огня — холода у Пушкина и Батюшкова в статьях М. О. Гершензона.

<sup>2</sup> К. Я. Грот, «Пушкинский лицей», СПб, 1911, стр. 148. Ср. также элегию Кюхельбекера «Зима» (1816. Напечатана в «Невском зрителе», 1820).

С осенним пейзажем гармонически сливаются однообразные круги фраз, рисующих внутреннее увядание лирического героя.

*Увял надежды ранний цвет:  
Цвет жизни сохнет от мучений!..*  
(«Элегия», 1816.)

*В неволе скучной увядаст  
Едва развитый жизни цвет.*  
(«Наслажденье».)

*И вяну я 'на темном утре дней...  
(«Опять я ваш...», 1816.)<sup>1</sup>  
Я вяну, прекрати тяжелый жизни сон.  
(«К ней», 1816.)*

Ср. у Жуковского: «К Филалету» (1808):

*Мой юношеский цвет без запаха отцвел.*

Ср. у Millevoye в элегии: «Le poète mourant»:

*La fleur de ma vie est fanée.*

Ср. образы Шенье в элегии «Auourd'hui qu'au tombeau je suis prêt à descendre».

Общему меланхолическому подбору образов соответствуют и печальные символы звучания — ослабленного, глухого, замирающего, будь то голоса природы или звон приунывшей лиры (см. «Разлука», «Опять я ваш», «Друзьям» (1816), «Сон», «Любовь одна» и др.)

Явственно звучит лишь стон больной души:

*Напрасно вы беседую шутиливой  
И нежностью души красноречивой  
Мой тяжкий стон хотите перервать.*  
(«Опять я ваш...», 1816.)

Ср. у А. Тургенева в «Элегии» («Вестник Европы», 1803, № 13, июнь):

*В пустых развалинах я слышу стон глухой.*

Ср. у Жуковского в «Отрывке» (1806):

*Мечтая слышать в нем любви унылый стон.*

На этом сумрачном фоне жизнь и любовь представляются тяжелым сном:

*Я вяну, прекрати тяжелый жизни сон.  
(«К ней», 1816.)*

*Прервется ли души холодный сон...  
(«Любовь одна...», 1816.)*

*Безумный сон покинул томны вежды,  
Но мрачные я грезы не забыл...  
(«Послание к гн. А. М. Горчакову», 1817.)*

---

<sup>1</sup> Ср. у Баратынского в «Прощанье» (1819):

*Простите! вяну в утро дней.*

Ср.:

Не спрашивай, зачем унылой думой  
Среди забав я часто омрачен,  
Зачем на все подвѣмлю взор угрюмой,  
Зачем не мил мне сладкой жизни сон.  
(«К\*\*\*», 1817.)

Ср. у Жуковского:

*Прекрасный сон их жизни улетел.*  
(«Опять ты здесь, мой благодатный гений...»)

Ср. у Воейкова в стихотворении «Четыре возраста человеческих» («Отрывок из делиллевой поэмы «Воображение»):

*Сон жизни молодой* бывает часто лжив...<sup>1</sup>

«Сон любви» окружен в элегическом цикле 1816—1817 годов тишиной, «немой мглой»:

Но для меня никто не дышит,  
Меня *настигнет тишина...*  
(«Наездники».)

Минуту я заснул в *неверной тишине,*  
Но мрачная любовь таилась во мне..  
(«Элегия».)

Ср.:

*Немая ночи мила...*  
(«Я видел смерть...»)

Кругом постели  
*Немая ночь...*  
(«Пробуждение».)

Вместо образов полноценной и яркой молодой жизни отмечаются лишь печальные следы ее. Эта тема замыкается в особую фразовую сферу:

Я не нашел *чуть видимых следов,*  
Оставленных ногой ее прекрасной..  
(«Осеннее утро».)

Украдкой младость *отлетает,*  
И след ее — *печали след...*  
(«Наслажденье».)

Пойду в леса, в которых жизни нет,  
Где мертвый мрак — я радость ненавижу;  
Во мне *застыл ее минутный след.*  
(«Опять я ваш...»)<sup>2</sup>

Покину скоро я друзей,  
И *жизни горестной мой*

---

<sup>1</sup> «Полярная звезда» на 1824 год, стр. 55.

<sup>2</sup> Ср. у Жильбера в элегии «L'amant désespéré»:

Forêts solitaires et sombres,  
Je viens, dévoré de d'ombres,  
Sous vos majestueuses ombres  
Du repos qui me fait respirer les douceurs.

У Шенье:

Ah! portons dans les bois ma triste inquietude.  
O Camille! l'amour aime la solitude.

*Никто следов уж не приметит..  
(«Я видел смерть...»)*

*И ровно наш оставим след.  
(«Послание к кн. А. М. Горчакову».)*

Ср. у Жуковского:

*В его глазах развалины унылы;  
Один его минувшей жизни след.  
(«Тургеневу», 1813.)*

Лирический герой страшится мира и дневного света:

*Мне страшен мир; мне скучен дневный свет...  
(«Опять я ваш...», 1816.)*

*Мне страшен свет; проходит век мой темный  
В неизвестности, заглушеной тропой...  
(«Сон», 1816.)*

Сожаление о прошлом, об исчезнувших днях счастья выливается в форму однотипных эмоциональных фраз, обостренных повторами и обращениями, воззваниями или вопросами:

*Где вы, лета беспечности недавной?..  
Они прошли, но можно ль их забыть?  
Они прошли, и скорбными глазами  
Смотря на путь, оставленный навек,  
На краткий путь усыпанный цветами,  
Которым я так весело протек,  
Я слезы лью, я трачу век напрасно...  
(«Послание к кн. А. М. Горчакову».)*

Ср. «В альбом И. И. Пушкину» (1817), «Стансы» (1817), «К Дельвигу» (1817), «Пробужденье» и др.

Ср. у Жуковского:

*О счастье дней моих,  
Куда, куда стремишься?  
О дней моих весна,  
Как быстро скрылась ты...  
(«Вечер», 1806)*

*Где счастье? где любовь? Исчезло все — их нет?..  
(«Опустошенная деревня», 1805.)*

*Где вы, дни радости? Придешь ли ты назад,  
О время прежнее, о время незабвенно?  
(«К Филалету», 1808—1809.)<sup>1</sup>*

Ср. у В. А. Пушкина в «Элегии» («Труды Общества любителей российской словесности», 1816, ч. V):

*Где вы, дни радости, восторгов, упоенья?  
Сокрылись... и мечты вы унесли с собой.*

---

<sup>1</sup> Ср. у Баратынского в «Элегии»:

*Где вы, где вы, любви очарованья,  
Не вечность ли меж нами протекла?*

В стихотворении «К Креницину»:

*Где время прежнее, где прежние мечтанья?  
И живость детских чувств и сладость упованья? —  
Все хладный опыт истребил.*



В блестящих обществах, в тиши уединенья,  
Ничто не действует над мрачною душой.  
Поэзия, и ты забыта мною ныне!  
Кого мне петь? Пред кем мне чувства излить?  
Живу я без надежд и в горестной судьбине,  
Любить еще могу, но должен я молчать.

Ср. у Бертэна (12 элегия, кн. II):

I sont passés, ces jours délicieux.

У Шенье:

O jours de mon printemps, jours couronnés de rose,  
A votre fuite en vain un long regret s'oppose.  
(начало элегии.)

У Millevoye:

Il fut rapide, mon destin!  
De mon orangeuse jour é:  
Le soir toucha presque au matin.  
(«Oeuvres», 1823, IV, 122, «Le poète mourant».)

Экспрессивная монотония элегических образов контрастно сочеталась с обостренным драматизмом лирического монолога. Речь иногда от этого приобретала более лаконический и отрывистый характер, так как в взволнованных фразах слышался как бы живой голос страдающей личности. Например:

Но я молчу; не слышен ропот мой;  
Я слезы лью; мне слезы утешенье.  
(«Желание».)

Опять я ваш, о юные друзья!..  
Все те же вы, но сердце уж не то же:  
Уже не вы ему всего дороже,  
Уж я не тот...  
(«Опять я ваш...», 1816.)

Ср.:

...уже в последний раз  
К руке твоей устами прикоснулся —  
Да! помню все... я сердцем ужаснулся.  
(«Разлука».)

Элегический монолог прерывается разнообразными восклицаниями, выражающими волнение героя, зклинаниями, повелительными и просительными обращениями к лицам и предметам. Поэтому фразеологическое движение подчинено ритму и мелодике экспрессивного синтаксиса.

Иногда весь элегический монолог у Пушкина так же, как раньше у Жуковского, представляет собою вереницу взволнованных вопросов (например, «Певец», «Месяц»).

Вместе с тем, слова и фразовые цепи в элегическом стиле образуют сложную систему лирических повторений, анафор, нарастаний и параллелизмов. Например:

Уж нет ее... я был у берегов,  
Где милая ходила в вечер ясный...  
К ручью пришел, мечтами привлеченный;  
Его струи медлительно текли;

Не трепетал в них образ незабвенный.  
Уж нет ее!..  
(«Осеннее утро».)

Элементы элегического стиля проникают не только в пушкинские послания (например, к Шишкову, Горчакову, Кюхельбекеру, Дельвигу), но и в строй отвлеченных медитаций. Характерна яркая элегическая окраска языка «Безверия» (1817). Ср., например, такие образно-фразеологические серии:

Найдите там его, где илстый ручей  
Проходит медленно среди нагих полей;  
Где сосен вековых таинственные сени,  
Шумя, на влажный мох склонили вечны тени.  
Взгляните — бродит он с увядшею душой,  
Своей ужасною томимый пустотой...  
Отъежится ли вдруг минутный счастья дар,  
В любви ли, в дружестве обнимет он измену...

Острота лирической темы заставляет поэта напрягать эмоциональный тон и сгущать краски в изображении «безумства исступленья», вызванного смертью милой:

Видали ль вы его над холодной могилой,  
Где нежной Делии таятся пепел милый?  
К почившим позванный вечерней тишиной,  
К кресту прикинул он бесчувственной главой.  
Стенанья изредка глухие раздаются...  
В молчаньи ужаса, в безумстве исступленья  
Дрожит...

Ср. также образы мрака:

С померкшею душой святыне предстоит...  
... Безверие одно,  
По жизненной стезе во мраке вождь унылый  
Влечет несчастного до холодных врат могилы.  
И что зовет его в пустыне гробовой...

Таким образом, с 1816—1817 года в пушкинском стихотворном языке образуется устойчивое ядро элегических образов элегической фразеологии. Влияние французских элегиков и Жуковского ярко сказывается не только на общем строе пушкинских элегий, но и на выборе и развитии отдельных образов и выражений, которые затем к середине двадцатых годов становятся шаблонами лирического стиля. Например, у Пушкина, в «Осеннем утре»:

К ручью пришел, мечтами привлеченный;  
Его струи медлительно текли;  
Не трепетал в них образ незабвенный.  
Уж нет ее!..

Ср. у Жуковского в стихотворении «Амина и Эндимион» (1806):

Глядишь ли в тихие источника струи,  
Ты видишь не себя, ты видишь образ тайный,  
Всегда присутственный, повсюду спутник твой,  
Единственный, весь мир украсивший собой...

Любопытно дальнейшее преобразование той же цепи образов в стиле В. И. Туманского:

Она повсюду мне являлась...  
Быть может, здесь, в полдневный зной,  
Она небрежно наклонялась  
И воду черпала рукой.  
Быть может, образ забывленной  
Напечатлелся на водах —  
И мне сиял он неизменно  
В моих изменчивых мечтах.  
(«Черная речка», 1823.)

В «Благонамеренном» это стихотворение в «Разговоре о романтиках и Черной речке» (1823, № XV) рассматривается как образчик тумана романтической поэзии, отличающейся формами «изящного противумыслия».

Условно-элегический стиль 1816—1817 годов, свидетельствовавший о творческом росте поэта, но в то же время насыщенный отражениями и отголосками французской поэзии, в пушкинском творчестве 1818—1820 годов подвергается сложным и разнообразным изменениям и затем растворяется в широком и мощном потоке пушкинского «байронического» стиля.

Например, стиль «Кавказского пленника», в котором условные формы элегического стиля, внедряясь в повествование, сгущаются до предельной черты, сочетает новые «байронические» краски с осложненными приемами элегической манеры, обозначившейся в пушкинском творчестве 1816—1817 годов. В «Кавказском пленнике» легко найти параллели и соответствия элегической фразеологии ранней поры.

Например, в посвящении:

Когда кинжал измены хладный,  
Когда любви тяжелый сон  
Меня терзали и мертвили...

В самой поэме:

Людей и свет изведал он,  
И знал неверной жизни цену,  
В сердцах людей нашел измену,  
В мечтах любви безумный сон...<sup>1</sup>

Ср. в стихотворении «К молодой вдове» (1817):

Почему в любви счастливой  
Видя страшную мечту...

У Жуковского в послании «К Филалету» (1807):

Душа, не воспылав, свой пламень угасила.  
Любовь... но я в любви нашел одну мечту,  
Безумца тяжкий сон, тоску без разделенья.

<sup>1</sup> Ср. в новом издании поэм Пушкина Акад. наук (т. IV) свод рукописных вариантов этого стиха, дающих яркое представление об интенсивной работе Пушкина над формами условно-элегического стиля.

Ср. также в стихотворении «Алексееву» (1821):

Когда в жару своих желаний  
С восторгом изъясняет он  
*Неясных, темных ожиданий*  
Обманчивый, но сладкий сон.

«Друзьям»:

И горе жизни скоротечной,  
И сны любви вспоминал...

Ср. в «Евгении Онегине» (2, XXII):

Она поэту подарила  
Младых восторгов первый сон...  
и др. под.

Ср. также в «Кавказском пленнике» Пушкина:

И лучших дней воспоминанье  
В увядшем сердце заключил...

И у Жуковского:

Так все радости земные —  
Цвет увядший полевой...  
(«Жалоба», 1810.)

Но не отринь, в толпе пленяемых тобою,  
Ты друга прежнего, увядшего душою.  
(«Песня», 1813.)

Видим сердца увяданье  
Прежде юности самой.  
(«Песня», 1820.)

Смену фразеологических систем в стиле Пушкина нельзя представлять себе как полную смену словесных декораций и приемов выражения. Элементы старой системы в большом количестве проникают в новый словесный строй, но меняют свой контекст и свое значение, вступая в другие связи. Кроме того, нередко они перемещаются от семантического центра к периферии или вовлекаются в новые ж.нры. Нередко фразовые серии раннего стиля, переставшие играть основную, организационную роль, используются затем как «упаковочный материал» или как лирический фон стихового изображения.

Например, традиция употребления отвлеченных описательно-метафорических формул французского типа не прерывается в пушкинском стиле 1817—1822 годов; наоборот, осложняется новыми западноевропейскими влияниями и заимствованиями. Вот несколько иллюстраций:

Я знаю, что страстей волненья  
И шалости, и заблужденья  
Пристали наших дней блистательной весне...  
(«К Каверину», 1817.)

Ср. у Millevoye:

Au printemps de mon âge...  
(«Priez pour moi».)

Насытятся жизнью и юных дней в гостях...  
(«К Каверину».)

Ср. у Жуковского:

Когда мы — гости молодые  
У милой жизни на пиру...  
(«К Воейкову», 1814.)

Ср. у Пушкина:

... на жизненном пиру  
Один, с тоской, явлюсь я, гость угрюмый...  
(«Послание к кн. А. М. Горчакову», 1817.)

Или:

Вновь лире слез и тайной муки  
Она с участием вняла —  
И ныне ей передала  
Свои пленительные звуки...  
(«Кн. Голицыной, урожденной Суворовой».)

Ср.:

На лире счастливой я тихо воспевал  
Волнение любви, уныние разлуки —  
И гул дубрав горам передавал  
Мои задумчивые звуки.  
(«К ней», 1817.)

Сблизив фразеологию этих стихотворений, П. Е. Щеголев справедливо замечал: «Некоторая неясность выражения, создававшая затруднение для комментаторов, объясняется... его не русским происхождением... Следует сопоставить стихи 1817 года со стихами шестой элегии четвертой книги хорошо знакомого Пушкину Парни:

Ma bouche indiscreète a prononcé son nom.  
Je l'ai redit cent fois et l'écho solitaire  
De ma voix douloureuse a prolongé le son.<sup>1</sup>

«...Молодой Пушкин был переполнен мотивами, образами, фигурами, эпитетами, характеризующими французскую легкую лирику... Он все время переводил ее поэтический язык на русский и широко пользовался материалами этой поэтики... Вот, к примеру, на ту же тему (влюбленный в разлуке повторяет имя милой, а эхо воспроизводит его) стихи из восьмой элегии четвертой книги знаменитого Пиндара XVIII века — Лебрена (Ponce-Denis-Ecouchard Le Brun, 1729—1807):

Un sauvage echo, du fond de ces bois sombres  
Prolongeait mes accens, égarés sous leurs ombres,

---

<sup>1</sup> Ср. у Пушкина в элегии «Осеннее утро»:

Задумчиво бродя в глуши лесов,  
Произносил я имя несравненной;  
Я звал ее — лишь глас уединенный  
Пустых долин откликнулся в дали.

Les autres, le fôrets, les rochers attendris  
Plus sensibles qu'Eglé, répondraient à mes cris». <sup>1</sup>

Интересно наблюдать те фразовые потенции, которые в стиле Пушкина свойственны отдельным словам и которые позволяют угадывать развитие и свободное движение фразеологической серии, складывающейся на их основе. В непосредственной связи с фразой — *передать звуки* — рождаются такие стихи «Кавказского пленника»:

Поет ему и песни гор  
И песни Грузии счастливой  
И памяти нетерпеливой  
Передаст язык чужой...  
(«Кавказский пленник».)

Еще пример. Из западноевропейской поэзии через посредство Карамзина:

Часто сквозь облако образ твой вижу, —  
Руки к нему простираю —  
Облако, воздух объемяю...  
(«К прекрасной», 1791.)

Когда мечтала о Крониде  
И мнила обнимать его,  
Увы! я воздух обнимала...  
(«Ранса», 1791)

—к Батюшкову и Жуковскому перешел образ ускользящего милого призрака, вызванного страстной мечтой.

Ср. у Батюшкова в «Воспоминании»:

...И я, обманутый мечтой,  
В восторге сладостном к ней руки простираю,  
Касаюсь риз ее... и тень лишь обнимаю.

В стиле «Кавказского пленника» вся эта фразеологическая серия подвергается острому экспрессивному преобразованию, приобретая романтическую напряженность в духе байронизма:

Я вижу образ вечно милый,  
Его зову, к нему стремлюсь,  
Молчу, не вижу, не внимаю;  
Тебе в забвенья предаюсь  
И тайный призрак обнимаю.

§ 6. Углубление элегического стиля, связанное с творческим поиском новых средств поэтического выражения романтической личности, обострило интерес Пушкина к лирике Батюшкова (и Парни). В конце десятих — в начале двадцатых годов Пушкин находит в стиле Батюшкова национальную опору для своей реформы русского поэтического языка.

При изучении смены фразеологических систем в поэтическом стиле Пушкина, нельзя ограничиться голым указанием словесных параллелей и совпадений между языком Батюшкова

---

<sup>1</sup> П. Е. Щеголев, «Из разысканий в области биографии и текста Пушкина», «Пушкин и его современники», в. XIV, стр. 98—99.

и Пушкина<sup>1</sup>. Правда, и такие внешние соответствия далеко не исчерпаны предшествующей пушкиноведческой традицией. Процесс же пушкинского отбора батюшковских фраз, сначала романтического, а затем реалистического видоизменения их вовсе не привлекал внимания историка стилей. Между тем, есть очень показательные факты, которые говорят, что Пушкин, прибегая к романтическим образам Батюшкова, меняет их употребление, их окружение, а позднее — с 1823—1824 годов — он реалистически преобразует уже использованные им раньше батюшковские фразы или выбирает новые — с ярким отпечатком устно-бытового лаконизма.

В стихотворении Батюшкова «Вакханка» Пушкин выделил строки:

*Эвры волосы взвивали,  
Перевитые плющом;  
Нагло ризы поднимали  
И свивали их клубком, —*

найдя выражение последнего стиха смелым и счастливым. Ср. в пушкинском стихотворении «Наперсница волшебной старины» (1821):

*Покров, клубясь волною непослушной,  
Чуть осенял твой стан полувоздушной.*

Любопытно, как потом сам Пушкин воспользовался этим образом, придав ему яркую романтическую окраску, изменив его лексическую форму и его экспрессивное окружение в «Кавказском пленнике»:

*... Но взгляд ее безумный  
Любви порыв изобразил.  
Она страдала. Ветер шумный,  
Свистя, покров ее клубил.<sup>2</sup>*

Ср. в набросках «Езерского»

*И буйный вихорь выл уныло,  
Клубя капоты дев ночных.*

Даже в период, когда прямые связи пушкинского стиля с художественной системой Батюшкова очень ослабели, можно слышать в пушкинских стихах отзвуки поэтических образов Батюшкова, особенно среди заключающих стихотворение аккордов (ср. последние строки стихотворения «Когда твои младые лета» (1829) и стихотворения Батюшкова «В день рождения N.»).

Чрезвычайно интересно, что даже употребление некоторых из фамильярно-разговорных выражений в пушкинском поэти-

---

<sup>1</sup> См. работы акад. Л. Н. Майкова, Н. М. Элиаш, М. О. Гершензона, В. Л. Комаровича и др.

<sup>2</sup> Ср. в «Буре»:

*И ветер бился и летал  
С ее летучим покрывалом.*

ческом языке опирается на прецеденты в творчестве Батюшкова. Таково, например, устно-бытовое — и *только*, заключающее ряд перечислений. У Батюшкова в басне «Странствователь и домосед»:

Вот там-то ужин иль обед  
Простой, но очень здравый  
Находит Филалет.  
Орехи, жолуди и травы,  
Большой сосуд воды — и *только*. Боже мой!

У Пушкина:

Носил он русскую рубашку,  
Платок шелковый кушаком,  
Армяк татарский нараспашку  
И шапку с белым козырьком —  
И *только*...  
(«Евгений Онегин», 4, XXXVIII.)

... На дворе у низкого забора  
Два бедных деревца стоят в отраду взора,  
Два *только* деревца. И то из них одно  
Дождливой осенью совсем обнажено,  
И листья на другом, размокнув и желтея,  
Чтоб лужу засорить, лишь *только* ждут Борей.  
И *только*.  
(«Румяный критик мой...», 1830.)

Ср. также в «Домике в Коломне»:

И слушала мяуканье котов  
По чердакам, свиданий знак нескромный,  
Да стражи дальний крик, да бой часов —  
И *только*.

Конечно, «гармония» стиха, новые приемы эвфонических сочетаний, новый поэтический словарь, новые смысловые оттенки, внесенные Батюшковым в стиль лирического выражения, богатство и тонкость экспрессии — все это могло так же пленить юного Пушкина, как сначала пленило Рылеева, Туманского, Баратынского и других поэтов пушкинского поколения. Однако художественно-идеологической основой этого тяготения Пушкина к Батюшкову был интерес к проблеме лирического выражения личности, ее сложных и тонких эмоций, настроений. Батюшков первый решительно перешагнул через рационалистические схемы той теории чувств, страстей и их выражения, которая была свойственна XVIII веку и была лишь реформирована, но не разрушена в стилях сентиментализма (Радищевым и Карамзиным).

Острый интерес к поэтическим средствам и приемам выражения индивидуальности в двадцатых годах XIX века выдвинул на первый план стилистическую роль выразительных оттенков слова и фразы. Кн. П. А. Вяземский писал А. И. Тургеневу (от 26—27 декабря 1819 года): «Главная примета не в выборе предметов, а в приеме: как, с какой стороны смотреть на вещь, чего в ней не видишь и чего в ней не доищешься, другим не-



приметного. О характере певца судить не можно по словам, которые он поет, но можно, по крайней мере, догадываться о нем по выражению голоса и изменениям напева. Я не очень ясно мысль мою выражаю, но в ней кроется семя истины. Со временем взгляду. Неужели Батюшков на деле то, что в стихах? Сладострастие совсем не в нем» (Остаф. арх., I, стр. 382).

Эта сложная система индивидуальных форм лирической экспрессии, лишь гениально намеченная, но не завершенная Батюшковым, была тонко разработана Пушкиным (конечно, с существенными видоизменениями и осложнениями) к началу двадцатых годов. Она ложится в основу «байронического» стиля Пушкина. В 1816—1817 годах Пушкин лишь нащупал, под сильным побочным влиянием со стороны стиля Жуковского, основной нерв новой поэтической школы, обособившейся от главного русла карамзинизма. В 1818—1820 годах Пушкин, опираясь на художественный опыт Батюшкова, ставит проблему нового лирического героя, отражающего сложную личность современного человека во всей ее глубине.

Батюшков еще раньше Пушкина начал напряженно искать новых экспрессивно-смысловых форм для выражения текущих и противоречивых индивидуальных переживаний, душевных волнений, настроений. Прежде всего, перед лириком вырисовывается сфера любовных чувств. Здесь Батюшков находил новые краски для изображения всплшек страсти, противоречивой и сложной борьбы чувств. Эмоция, переживание, страсть изображаются посредством тонкого и разнообразного описания внешних экспрессивных их проявлений.

Например:

Красавица стоит, безмолвствуя, в слезах,  
Едва на жениха взглянуть украдкой смеет,  
Потупя ясный взор, краснеет и бледнеет,  
Как месяц в небесах..  
(«На развалинах замка в Швеции».)

Ср. изображение «страстного благоговения любобника в «Тавриде»<sup>1</sup>.

Ср. у Пушкина в «Кольне», в «Послании к Юдину».

От этих примитивных и скованных традицией приемов описания чувства и его внешних проявлений Пушкин переходит в элегическом стиле второй половины десятих годов к экспрессивно-напряженным, «драматизованным» формам эмоционального изображения — в кругу соответствующей фразеологии.

Ср. в стихотворении «Выздоровление» (1818):

---

<sup>1</sup> Ср. у В. А. Озерова в трагедии «Ярополк и Олег» признания Ярополка:

Немеет мой язык, теснится томна грудь;  
Бояся встретить взор, боюсь пред ней вздохнуть...  
(Действ. I, явл. 3.)

Я слабою рукой искал тебя во мгле...  
И вдруг я чувствую твоё дыхание, слезы  
И влажный поцелуй на пламенном челе...

В стихотворении «Дионея» (1821):

Ты слушаешь его, в безмолвии краснея;  
Твой взор потупленный желанием горит,  
И долго после, Дионея,  
Улыбку нежную лицо твоё хранит.

Ср. в «Кавказском пленнике»:

Умолкла. Слезы и стеланья  
Стеснили бедной девы грудь.  
Уста без слов роптали пени:  
Без чувств, обняв его колени,  
Она едва могла дохнуть.

Изображение любви, её зарождения, воспоминаний о ней у Батюшкова сосредоточено (кроме описания потупленного взора, вообще игры глаз) преимущественно на передаче выражений голоса и физических ощущений от женской руки.

Твоя рука в моей то млела, то дрожала,  
И первый поцелуй с душою душою слил...  
(«Мщение», из Парни.)

Ср.:

...всюду мысль преследует одна  
О милой, сердцу незабвенной,  
Которой имя мне священо.  
Которой взор один лазоревых лучей  
Все — неба на земле — блаженства отверзает,  
И слово, звук один, прелестный звук речей  
Меня мертвит и оживляет.  
(«Разлука».)

Ср. при изображении дружбы в «Тени друга».

Ср. у Пушкина — «К молодой вдове» (1317):

Ты рассеянно внимаешь  
Речи пламенной моей,  
Хладно руку пожимаешь,  
Хладен взор твоих очей.

Ср. в «Кавказском пленнике»:

Бледна, как тень, она дрожала;  
В руках любовника лежала  
Её холодная рука.

На образах, метафорах, на всей фразеологии Батюшкова лежит своеобразный отпечаток застенчивой и стыдливой страстности.

В области любовной лирики Батюшков освоил и индивидуализировал несколько сфер образов, наложив на них неизгладимую печать своего стиля. Таков, прежде всего, круг выражений, связанных с представлением об образе любимого существа как о неразлучном спутнике. «Образ незабвенный» рисуется, как

«хранитель ангел», «хранитель гений», как «бледное в полуночь привиденье», как «невидимка», как «призрак»:

И в мире, и в войне, во всех земных краях  
Твой образ следовал с любовию за мною;  
С печальным странником он неразлучен стал...  
(«Воспоминания».)

И образ милый, незабвенный  
Повсюду странствует со мною...  
(«Мой гений».)

Ср. в «Привидении» (из Парни):

Нет, по смерти невидимкой  
Буду вокруг тебя летать!  
На груди твоей под дымкой  
Тайны прелести лобзать...  
Если пламень потаенный  
По ланитам пробежал,  
Если пояс сокровенный  
Развязался и упал, —  
Улыбнися, друг бесценный,  
Это я!.<sup>1</sup>

Ср. в изображении мщеница, угроз:

Так, всюду образ мой увидишь пред собою...  
Явлюсь, как бледное в полуночь привиденье,  
И всюду следовать я буду за тобой.  
(«Мщеница», из Парни.)

Этот круг выражений был рано и прочно освоен Пушкиным.  
Ср. у Пушкина в «Послании к Юдину» (1815):

Везде со мною образ твой,  
Везде со мною призрак милый:  
Во тьме полуночи унылой,  
В часы денницы золотой.

В «Кавказском пленнике» эта серия образов получает яркую драматическую окраску:

Перед собою, как во сне,  
Я вижу образ вечно милый;  
Его зову; к нему стремлюсь,  
Молчу, не вижу, не внимаю;  
Тебе в забвении предаю  
И тайный призрак обнимаю.  
Об нем в пустыне слезы лью;  
Повсюду он со мною бродит.

Чувство, сложная ситуация, лирический мотив изображаются Батюшковым не прямо, широкими и грубыми мазками, пестрыми и крикливыми красками, а косвенно — через какой-нибудь эпизод — характеристический и интимный, поэтически-бытовой, иногда даже патриархально-«античный», который находится к основной теме в побочном, переносном, несколько отдаленном и

---

<sup>1</sup> Ср. те же образы в «Послании к Велеурскому».

завуалированном отношении. Такова, например, восхищавшая Пушкина картина ожидания любовника в «Элегии из Тибулла». (Ср. у К. Ф. Рылеева в стихотворении «К Делии», 1820.)

Самый процесс художественного творчества изображается Батюшковым как мирная и уединенная беседа с мечтой, музыкой, с добрым гением поэзии святой.

Но с ним задумчивость, в день пасмурный, осенний,  
На мирном ложе сна  
В уединенной сени,  
Беседует одна...  
(«Мечта».)

Без злата и честей  
Доступен добрый Гений  
Поэзии святой,  
И часто в мирной сени  
Беседует со мной.  
(«Мои пенаты».)

На этом фоне становится понятным, что именно имел в виду сам Пушкин, сказав о своем стихотворении «Муза» (1821): «Я люблю его — оно отзывается стихами Батюшкова»<sup>1</sup>. Здесь к Батюшкову восходит как сельско-античное образно-экспрессивное снаряжение стихотворения, так и его мелодико-синтаксический рисунок.

Батюшков впервые до Пушкина утверждает прием побочного экспрессивного изображения чувства посредством обозначения сопутствующего внешнего движения, и притом движения интимного, глубоко личного, нерезкого, не бросающегося в глаза, но трогательного и волнующего. Например:

Там старцы жадный слух склоняли к песни сей,  
Сосуды полные в десницах их дрожали,  
И гордые сердца с восторгом трепетали  
О славе юных дней...  
(«На развалинах замка в Швеции».)

Ср. в «Кавказском пленнике»:

Пилу дрожащей взяв рукой,  
К его ногам она склонилась:  
Визжит железо под пилкой,  
Слеза невольная скатилась —  
И цепь распалась и гремит.

Именно этот прием косвенного, но неожиданного в своей простоте изображения очаровал Батюшкова в таких тонких стихах «Опасного соседа» В. Л. Пушкина, намекающих деликатно на очень соблазнительный момент действия Буянова:

Свет в черепке погас, и близок был сундук.

---

<sup>1</sup> Сообщение Н. Д. Иванчина-Писарева, «Москвитянин», 1842, № 3, стр. 147. Влияние Шенье тут встретилось и слилось с влиянием Батюшкова. Белянский очень тонко охарактеризовал шестистопный ямб этого пушкинского стихотворения: «Пушкин воспользовался им словно дорогим паросским мрамором для чудных изваяний, видимых слухом».

Любопытно, что та же чарующая грация страстных и изящных интимно-домашних движений свойственна в стиле Батюшкова и метафорическим образам, олицетворениям. Они так же женственны и лиричны, как и образы красавиц в стиле Батюшкова.

Например, в стихотворении «Мой гений»:

И образ милый, незабвенный  
Повсюду странствует со мной.  
Хранитель Гений мой — любовью  
В утеху дан разлуке он:  
*Засну ль? прикиннет к изголовью*  
*И усладит печальный сон.*

Ср. у В. И. Туманского в стихотворении «К друзьям детства»:

И гений мой, склоняся к изголовью,  
Шепнет, что верны мне друзья.  
(«К друзьям детства», 1818. Ср. стихотворение «Моя любовь», 1824.)

Ср. те же образы у Пушкина в стихотворении «Разлука» (1816).

В стиле Пушкина батюшковский «гений» сливается с образом музыки:

На слабом утре дней златых  
Певца ты осенила,  
Венком из миртов молодых  
Чело его покрыла,  
И, горним светом озарясь,  
Влетела в скромну келью  
И *чуть дышала, преклонясь,*  
Над детской колыбелью.  
(«Мечтатель», 1815.)

С именем Батюшкова связан также своеобразный прием интимно-домашней, наивно-простодушной и в то же время остро-неожиданной и даже несколько обращенной, «спрокинутой» метафоризации.

Например:

Я имя милое твердил  
В прохладных рощах Альбиона  
*И эхо называть прекрасную учил*  
В цветущих пажитях Ричмона.  
(«Воспоминания».)

Ср. у Пушкина в «Осеннем утре»:

Я звал ее — и глас уединенной  
Пустых долин позвал ее вдали.

Конкретная, осязательная пластичность, скульптурность образов в стиле Батюшкова очень часто является следствием их приближения к бытовым явлениям, к впечатлениям повседневной жизни. Например:

Если б Зевсова десница  
 Мне вручила ночь и день, —  
 Поздно б юная денница  
 Прогоняла черну тень!  
 Поздно б солнце выходило  
 На восточное крыльцо:  
 Чуть блеснуло б и сокрыло  
 За лес рдяное лицо;  
 Долго б тени пролежали  
 Влажной ночи на полях...  
 («Ложный страх», подражание Парни.)<sup>1</sup>

Пластические образы Батюшкова отличаются вместе с тем какой-то кинетической выразительностью:

Сквозь тонкие преграды  
 Нога, ища прохлады,  
 Скользит по ложу вниз.  
 («Мои пенаты».)

Когда в страдании девица отойдет  
 И труп синеющий остынет,  
 Напрасно на него любовь и амвру льет,  
 И облаком цветов окинет.  
 Бледна, как лилия в лазури васильков,  
 Как восковое изваянье...

В последний период своего творчества Батюшков выдвинул проблему противоречивой «быстрой» композиции с драматическим словом посредине стихотворения. Такова, например, пьеса из «Антологии»:

В Лансе нравится улыбка на устах.  
 Ее пленительны для сердца разговоры,  
 Но мне милей ее потупленные взоры  
 И слезы горести внезапной на очах.  
 Я в сумерки вчера, одушевленный страстью,  
 У ног ее любви все клятвы повторял  
 И с поцелуем к сладострастью  
 На ложе роскоши тихонько увлекал...  
 Я таял, и Ланса млела...  
 Но вдруг уныла, побледнела  
 И — слезы градом из очей!<sup>2</sup>  
 Смущенный, я прижал ее к груди моей:  
 «Что сделалось, скажи, что сделалось с тобою?»  
 «Спокойся, ничего, бессмертными князусь;  
 Я мыслию была встревожена одною:  
 Вы все обманчивы, и я... тебя страшусь».

В этом отношении характерно восхищение Батюшкова «быстротой и движением» таких строк «Опасного соседа» В. А. Пушкина:

Панкратьевна, садись! Целуй меня, Варюшка!  
 Дай пуншу! Пей, дьячок!.. и началась пирушка.

<sup>1</sup> Ср. позднее у Марлинского в «Письме к доктору Эрдману»: «...как мирно, как радостно выходило утро на крыльцо гор, сыпая рубины с крыльев своих» («Русские повести и рассказы», ч. III, стр. 239).

<sup>2</sup> Ср. стихотворение Пушкина «Дорида» (1820).

Таким образом, Батюшков вносит в лирический стиль приемы острого драматизма и эмоциональной выразительности, по-новому осветившие область тонких, изменчивых и противоречивых переживаний и настроений личности.

Пушкин идет гораздо дальше Батюшкова по этому пути.

Пушкинское лирическое творчество 1817—1822 годов характеризуется развитием мотивов крайнего романтического индивидуализма. Лирическое я как бы воплощает самые разнообразные вариации романтического героя, становясь универсальным выразителем нового типа противоречивой, мятущейся личности. Например, в первой редакции стихотворения «Жуковскому» начальные строки резко противоречили поэтическому образу Жуковского, откровенно рисуя пушкинского двойника — мятежного и «праздного» лирического поэта:

Когда младым воображеньем  
Твой гордый гений окрылен,  
Тревожит лени праздный сон,  
Томясь мятежным упоеньем...

Эти фразы потом исключаются самим Пушкиным.

Пользуясь фразеологическими схемами Батюшкова, Пушкин романтически обостряет их экспрессию, наполняет их разнообразным драматическим содержанием, вмещает их в иную, более напряженную атмосферу. Например, у Батюшкова в «Элегии из Тибуллы»:

Отдай, богиня, мне родимые поля,  
Отдай знакомый шум домашнего ручья,  
Отдай мне Делию...<sup>1</sup>

Ср. у Батюшкова в стихотворении «Пленный»:

Отдайте ж мне мою свободу!  
Отдайте край отцов,  
Отчизны вьюги, непогоду,  
На родине мой кров...<sup>2</sup>

В «Послании к Велеурскому»:

О, мой любезный друг! отдай, отдай назад  
Зарю прошедших дней и с прежними бедами,  
С любовью и войной.

Ср. у Пушкина в «Элегии» (1816):

Летите, призраки... Амур, уж я не твой,  
Отдай мне радости, отдай мне мой покой...

---

<sup>1</sup> Ср. у Языкова в «Послании к А. Н. Очкину» (1822):

Отдайте мне, судьбы, блаженство прошлых дней,  
Отдайте мирные отческие сени  
И сердце без любви и ум без заблуждений.

<sup>2</sup> Ср. у Пушкина в черновых набросках «Разговора книгопродавца с поэтом»:

Отдайте мне мои дубравы,  
Мои холмы, приюты скал,  
Где я, не принимая славы,  
Одной поэзией дышал.

Но позднее у Пушкина интимно-бытовая обстановка ба-  
тюшковского стиля заменяется эмоциональным изображением  
крайнего душевного расстройства, «страшного безумия люб-  
ви». И в таком контексте взволнованная речь лирического героя,  
хоть и заимствованная у Парни, приобретает экспрессию  
трагической мольбы:

...в слезах упав к ногам  
Своей любовницы надменной,  
Дрожащий, бледный, иступленный,  
Тогда б воскликнул ты к богам:  
Отдайте, боги, мне рассудок омраченный,  
Возьмите от меня сей образ роковой;  
Довольно я любил; отдайте мне покой...<sup>1</sup>

В процессе этого романтического сгущения и напряжения  
фразеологии Пушкин начинает более свободно пользоваться  
разнообразными формулами и оборотами литературного языка.

В пушкинском языке и стиле с конца десятых годов легко  
заметить частое употребление напряженных, неистово-романти-  
ческих эпитетов и образов — *дикий, безумный, мучительный,*  
*иступленный, мятежный, свободный* и т. п. и нередко заме-  
ну их в окончательном тексте более разнообразными, хотя  
и не менее эмоциональными определениями.

Ср. в стихотворении «Безверие»:

*В молчаньи ужаса, в безумстве иступленья...*

В рукописных вариантах стихотворения «Мечтателю» (1818)  
находятся такие фразы: «Ласкать мечты *безумные* созданья»;  
«*безумным* пламенем»; «*безумною* тоской»; «*любви безумной*»;  
«*в безумии восторгов*». Ср.: «постигло *страшное безумие* любви».

В «Ответе на вызов написать стихи в честь... государыни  
императрицы Елизаветы Алексеевны»:

*На лире дикой и свободной...*

В стихотворении «Платоническая любовь» (1819):

*Трепещешь в иступленьи...*

В стихотворении «Мне вас не жаль» (1820):

*Протекшие в мятежном заблужденьи...*

«Дочери Карагеоргия»:

*Мятежный сердца жар...*

«Кинжал»:

*Проклятием небес запечатленный...*

«Фонтану Бахчисарайского дворца» (1820):

*Любви безумной идеал...*

---

<sup>1</sup> Любопытно, что все это восклицание — простой перевод Парни (шестой  
элегий четвертой книги):

O dieux! o rendez-moi ma raison égarée,  
Arrachez de mon coeur cette image adorée.



«О дева-роза, я в оковах»:

Невольник розы *дикой, страстной.*

О стихотворении «Наполеон» П. Морозов писал: «В первоначальной редакции еще обильно рассеяны укоризненные эпитеты: «губитель», «преступник», «страшилище вселенной», «безумец» и пр. Но тут же внесены уже и смягчающие поправки: «страшилище» заменено «изгнанником»; «гордый», «грозный» ум обратился в «дивный»; наконец, укор развенчанной тени объявляется «безумным» малодушием»...<sup>1</sup>

Д. Д. Благой замечает о пушкинском стихотворении «Торжество Вакха»: «Не случайна звучащая в нем грозная, подлинно трагическая нота», и подчеркивает в нем такие стихи и фразы:

Тимпаны звонкие, кружась, меж их перстами,  
Гремят и вторят их ужасным голосам...

Поют *неистовые* девы...

Их очи, полные *безумством* и томленьем.<sup>2</sup>

В стихотворении «Овидию» характерны фразы черного текста, изображающие лирическое я:

*Страстью растерванный, задумчив я бродил...*

Ср. в рукописных вариантах стихотворения «Андрей Шенье в темнице» — о народе:

Он бродит за тобой *неистовый, смятенный...*

(в окончательной редакции: «*Как будто Вакхом разъяренный*»...) и т. п.<sup>3</sup>

Многие из этих эмоциональных эпитетов сохранились в пушкинском лирическом стиле до конца. Но их употребление со второй половины двадцатых годов обычно находило более глубокую

---

<sup>1</sup> Соч. Пушкина, изд. Акад. наук, 1912, т. III, стр. 192.

<sup>2</sup> «Известия Акад. наук СССР», Отделение общественных наук, 1937, № 2—3, стр. 616.

<sup>3</sup> Ср., например, у В. И. Туманского:

Но я, томясь в *душе мятежной*  
Однообразием и жизни и забав,  
*Безумный*, я б желал, чтоб снова вихорь снежной  
Затмил красу потоков и дубрав...  
(«Май», 1823.)

Очень симптоматична у Туманского характеристика Байрона:

Он видел ужас их — и в *исступленьи сил*  
*За яввой новую он язву наносил,*  
Как труп, бесчувственному веку...  
(«К кн. Н. А. Цертелеву», 1823.)

Ср. также:

Рукой безжалостной покров он с них сорвал —  
И *страшный человек предстал*  
Испуганному человеку...

(Ibid.)

психологическую мотивировку в лирической теме и ситуации.

В этом отношении любопытны стилистические колебания Пушкина. Например, в стихотворении «Под небом голубым страны своей родной» (1825) в стихе девятом: «Так вот кого любил я бурною душой» была сделана для устранения условно-метафорической (и в то же время несколько риторической по тону) фразы — «*бурною душой*»<sup>1</sup> поправка:

Так вот кого любил я *пламенной* душой...

А эта перемена повлекла за собой устранение эпитета *пламенный* из последующего стиха (11):

С такую *пламенной* томительной тоской,

и замену его более оксюморным сочетанием:

С такую нежною, томительной тоской.

Ср. здесь же:

С таким *бесумством* и мученьем.

§ 7. Организация новой художественной фразеологии неразрывно связана с реформой литературной стилистики. «Строй сознания» ярче всего отражается и выражается в способе сближения и сочетания слов.

С 1817—1818 годов резко обозначаются новые пути пушкинского лирического стиля, выходящего на простор глубокого самостоятельного творчества и освобождающегося от стеснительных «аристократических» пут карамзинистской поэтики. Идеологическое расширение пушкинской тематики, углубление образов, индивидуализация стиля, разнообразие и сложность лирической экспрессии — обнаруживались в появлении новых острых и семантически противоречивых фразообразований.

<sup>1</sup> Ср. некоторые случаи употребления эпитета *бурный* в языке Пушкина:

Не тем, что пылким вдохновеньем

И *бурной* (юностью моей)

И страстью воли и гоненьем

Я стал известен меж людей...

(«Не тем горжусь», 1821.)

Чей жезл волшебный поразил

Во мне надежду, скорбь и радость

(И душу *бурную*)

(Дремотой лени) усыпил.

(«Кто, волны, вас остановил...», 1823)

И мщенье, *бурная* мечта

Ожесточенного страданья...

(«Все в жертву памяти твоей», 1825.)

В стихотворении «Война»:

Стремленье *бурных* ополчений...

В «Борисе Годунове»:

Восход его шумящей, *бурной* жизни...

и др.

Например:

...когда вкушаю  
Быстрый обморок любви.<sup>1</sup>  
(«К молодой вдове», 1817.)

Чего мне ждать? В рядах забытый воин,  
Среди толпы затерянный певец...  
(«Послание к кн. А. М. Горчакову», 1817.)

Ср. в стихотворении «К Овидию» (1321):

Увы, среди толпы затерянный певец,  
Безвестен буду я для новых поколений,  
И, жертва темная, умрет мой слабый гений...

По сладострастному молчанью...  
Узнай любовника...  
(«Письмо к Лиде», 1817.)

И быстрый холод вдохновенья  
Власы подьемлет на челе...<sup>2</sup>  
(«Жуковскому», 1818.)

Ср.:

Невольный хлад негодования  
Тебе мой роковой ответ...  
(«Прелестнице», 1818.)

Ср. позднее у Н. И. Гнедича:

И если по тебе внезапно пробежит  
Священный холод исступленья...  
И дух твой закипит  
Живую жаждой песнопенья...  
(«П. А. Плетневу», 1824.)

У Пушкина:

Луга, измятые моей бродящей ленью...  
(«Домовому», 1819.)<sup>3</sup>

Блажен, кто знает сладострастье  
Высоких мыслей и стихов...  
(«Жуковскому», 1818.)

Ср. у Батюшкова:

Душ великих сладострастье,  
Совесть! зоркий страж сердец...  
(«Счастливец».)

---

<sup>1</sup> Ср. в более ранних стихах шаблонный образ умирания:

В объятиях любовниц умирайте...  
(«Любовь одна», 1816.)

Ср. «Надпись в беседке».

<sup>2</sup> Ср. у Гоголя в статье «Несколько слов о Пушкине»: «...мгновенная высота мысли, вдруг объемлющая священным холодом вдохновения читателя».

<sup>3</sup> Ср.:

Над морем я влачил задумчивую лень...  
(«Редет облаков летучая гряда», 1820.)

Ср.:

И вот по родственным обедам  
Развозят Таню каждый день  
Представить бабушкам и дедам  
Ее рассеянную лень.  
(7, XLIV.)

Найти умел в одном добре  
Души прямое сладострастье...  
(«Послание к Тургеневу».)

У Пушкина:

Я правлюсь юной красоте  
Бесстыдным бешенством желаний...  
(«Юрьеву», 1818.)

Покровы жаркие рыдая обнимал  
И сохнул в бешенстве бесплодного желанья...  
(«Мечтателю», 1818.)

Ср. у Ден. Давыдова:

Но ты вошла — и дрожь любви,  
И смерть и жизнь, и бешенство желанья...  
(«О, пощади!»)

С 1817—1818 годов изменяется в пушкинском стиле построение фразовых антитез. Вместо сочетаний по прямому контрасту, возникают сцепления слов на основе побочных семантических несоответствий, частичных противоречий, неполной смысловой согласованности, нередко восходящие, впрочем, тоже к нормам французской риторики:

Например:

О мученик ошибок славных...  
(«Вольность», 1817.)

Смирив немирные желанья...  
(«Орлову», 1819.)<sup>1</sup>

Увидишь важное безделье...  
(«Всеволожскому», 1819.)

Этот прием затем продолжает усложняться. Внутрифразовые несоответствия, противоречия и контрасты, «звуков или слов неожиданные стеченья», становятся все более «непрямыми», неожиданными. Тут обнаруживаются широкие колебания от острых эмоциональных контрастов до тонких смысловых внутрифразовых несопадений. Например, в стихотворении «Дочери Карагеоргия» (1820):

Тебя младенца он ласкал  
На пламенной груди рукой окровавленной;  
Твоей игрушкой был кинжал,  
Братоубийством изощренный.

В стихотворении «Чаадаеву»:

И правду пылкую приличий хлад объемлет

Ср.:

Врагов моих предал проклятию забвенья...  
Знакомых мертвецов живые разговоры...

Ср. в стихотворении «Наполеон»:

Исчез властитель осужденный...  
В свое погибельное счастье

---

<sup>1</sup> Ср. у Баратынского в стихотворении «Дориде» (1821):

Не мирного душой, на мирном ложе сна,  
Так убегает усыпленье.

Ты дерзкой веровал душой,  
Тебя пленяло самовластье  
*Разочарованной красой...*  
И Франция, добыча славы..  
Пленный устремила взор,  
Забыв надежды величавы,  
На свой блистательный позор..  
И се! В величии постыдном  
Ступил на грудь ее колосс!..  
Но скучный мир, но хлад покоя  
Счастливица душу волновал.

В «Отрывке» («Недвижный страж дремал на царственном пороге», 1823):

...Не обличали в нем изгнанного героя,  
Мучением покоя  
В морях казненного по манию царей.

О Наполеоне ср. также:

Сев, мучим казнию покоя..  
(«Герой».)  
*Измучен казнию покоя...*  
(«Евгений Онегин», гл. X.)

Ср.: «А. Н. Вульф» (1824):

Дни — любви посвящены,  
Ночью — царствуют стаканы;  
Мы же — то смертельно пьяны,  
То мертвеушки влюблены.

Ср. примеры присоединительных несоответствий и контрастов:

Мятежной Вольности наследник и убийца..  
(«Недвижный страж дремал...», 1823.)

Ср.:

Таков он был, когда с победным договором  
И с миром и с позором  
Пред юным он царем в Тильзите предстоял.

В «Прозерпине»:

Равнодушна и ревнива.

Таким образом, к противоречивым, неожиданно сближенным, иногда каламбурным семантическим группам ведет обострение «присоединительных» сочетаний, например:

Пускай Нинета лишь улыбкой  
Любовь беспечную мою  
Воспламенит и успокоит!  
*А труд и холоден и пуст:*  
*Поэма никогда не стоит*  
*Улыбки сладострастных уст.*  
(«Тургенев, верный покровитель», 1817.)

Отечество почти я ненавижу —  
Но я вчера Голицыну увидел  
И примирен с отечеством моим.  
(«Краев чужих неопытный любитель», 1817.)

Узнав тебя, блаженство я познал  
И счастье мое возненавидел...  
(1818.)

В пределах фразы, предложения, «присоединительные» связи создают разрыв единства смысловой ткани, образуя неожиданный смысловый скачок. Сохраняя свою синтаксическую связность, такая фраза, где неожиданная прицепка какого-нибудь члена вызывает ощущение смыслового несоответствия или контраста, все же представляется пониманию двойственной, противоречивой. Например:

Красавицам *внимательным и сонным...*  
(«Послание к кн. А. М. Горчакову», 1819.)

Ср.:

Беспечно дремлют наяву  
И в жизни любят перемену...  
(«Всеволожскому», 1819.)

Чудесный твой отец, *преступник и герой,*  
И ужаса людей, и славы был достоин...  
(«Дочери Карагеоргия».)

Друг вымыслов *игривых и печальных...*  
(«Наперсница волшебной старины», 1821.)

Свершитель ты *проклятий и надежд...*  
(«Кинжал», 1821.)

В связи с этими новыми стилистическими тенденциями к резкой индивидуализации, к осложнению и противоречивому заострению образов Пушкин придает бытовую конкретность и реалистическое, жизненное содержание традиционным олицетворениям отвлеченных понятий, характерным для поэтики классицизма. Например:

Увидишь важное безделье,  
Жеманство в тонких кружевах  
И глупость в золотых очках,  
И тучной знатности похмелье.  
И скуку с картами в руках.  
(«Всеволожскому», 1819.)

И мчится в радостях досуг...  
(Ibid.)

...Где с громким смехом сладострастье  
Ведет нас пьяных на постель...  
(«К Ф. Ф. Юрьеву», 1819.)

Итак, оригинальный пушкинский стиль эволюционирует в двух разных направлениях. Он свободно комбинирует образы русской и французской лирической поэзии, романтически обновляя фразеологию и расцветивая ее новыми «смелыми выражениями». Принцип романтического контраста или смыслового несоответствия содействует углублению и расширению значений отдельных слов. В фразе обостряется понимание сложности и противоречивости ее словесных компонентов. Увеличивается выразительность и смысловая энергия образа. С дру-

гой стороны, лирический стиль Пушкина становится ближе к современности, демократичнее. Условная фразеология элегического стиля наполняется новым общественно-политическим содержанием. Отражения живой действительности — даже и в искусственном, стилизованном преломлении, — все же являются симптомами роста реалистических тенденций в пушкинском творчестве. Стиль Пушкина с конца десятых годов до 1823—1824 годов характеризуется пестрым и неожиданным смешением разностильных элементов. Он полон противоречий. В нем все находится в брожении.

Реформа фразовой системы, сопровождавшаяся резкими изменениями в области экспрессивного синтаксиса и лирической композиции, была связана с яркой индивидуализацией стиля, с поисками новых стилистических форм для выражения бунта сильной личности, для построения резко индивидуального образа поэта. Намечаются контуры острого автопортрета в «диком» и романтически противоречивом образе «простого воспитанника природы», поклонника свободы и в то же время «фавна» (ср. «Кн. Голицыной», 1317):

А я, повеса вечно праздный,  
Потомок негров безобразный,  
Взрожденный в дикой простоте,  
Любви не ведая страданий,  
Я нравлюсь юной красоте  
Бесстыдным бешенством желаний.  
(«Юрьеву», 1818.)

Известно, что именно этим стихотворением, его яркими индивидуальными красками был поражен Батюшков, который, судорожно сжав листок с текстом стихотворения, проговорил: «О, как стал писать этот злодей»<sup>1</sup>.

Ю. Н. Тынянов прав, считая, что в этом стихотворении Пушкин окончательно сбрасывает с себя лицейский грим и обнажает новый «романтический» образ лирического героя<sup>2</sup>.

Ср. отрывок «Не тем горжусь я, мой певец» (1821):

Не тем, что дерзким вдохновеньем  
И бурной юностью моею,  
И страстью воли, и гоненьем  
Я стал известен меж людей...

Углубляя романтический образ лирического я, насыщая его «байроническими» мотивами, Пушкин продолжает поиски новых форм выражения текучих и изменчивых настроений, противоречивых, сложных чувств и переживаний личности. Яркая эмоциональная окрашенность стиля, многообразие экспрессивных красок — все это приводит к постепенному разрушению искусственных и манерных шаблонов традиционного поэтического

<sup>1</sup> Анненков, «Материалы», стр. 55.

<sup>2</sup> Тынянов, «Архаисты и новаторы», стр. 288.

языка, принятого «европеистами» старой формации. В стиле Пушкина постепенно преодолевается инерция фразеологической традиции, воздвигшая преграду из метафорических клише между интимным, искренним душевным переживанием и его лирическим выражением<sup>1</sup>. Пушкинское слово пробивает застывшую толщу условно-лирических образов и обнимает чувство в его противоречивом развитии, в его колебаниях, со всеми его обертонами. Вот почему, даже оставаясь в рамках западноевропейской поэтической системы, Пушкин производит громадную работу чистки лирического стиля, его демократизации, сближения его с общепонятными приемами выражения чувства.

Быстрая эволюция лирического стиля Пушкина, его противоречивое развитие, столкновение в нем разнородных тенденций были связаны с резкими трансформациями и метаморфозами «образа поэта», романтически насыщенного отражения личной биографии Пушкина, который выступает на борьбу как с политическим рабством, так и с религиозными предрассудками.

В элегический стиль Пушкина все чаще и резче врываются «гражданские» ноты обличения, протеста, едкой иронии и революционной агитации:

В отечестве моем...  
Где гражданин с душою благородной,  
Возвышенной и пламенно свободной?

С 1817 года обостряется антирелигиозная, вольтерьянская фразеология в стихотворном языке Пушкина (ср. ранее в стиле «Монаха» и «Тени Фонвизина»). Сначала, например в стихотворении «В альбом Илличевскому» (1817), эта струя неярка:

Ах! ведает мой добрый гений,  
Что предпочел бы я скорей:  
Бессмертие ль души моей?  
Бессмертие ль своих творений?

Ср. в стихотворении «К Огаревой, которой митрополит прислал плодов из своего сада» (1817):

И он, твой встретя взор волшебный,  
Забудет о своем кресте,  
И нежно станет петь молебны  
Твоей небесной красоте.

Особенно заметно усиление антирелигиозной фразовой семантики с 1818 года, когда церковные образы эротически выворачиваются наизнанку или иронически облачают в виде

---

<sup>1</sup> Ср. замечание Д. Веневитинова: «У нас язык поэзии превращается в механизм; он делается орудием бессилия, которое не может себе дать отчета в своих чувствах и потому чуждается определительного языка рассудка. Скажу более: у нас чувство, некоторым образом, освобождает от обязанности мыслить и, прельщая легкостью безотчетного наслаждения, отвлекает от высокой цели усовершенствования». (Соч. Д. Веневитинова, 1862, стр. 167—168.)



метафор правительственный режим и его официальные проявления. Например:

*...Святую библию Харит...  
По ней молись своей Венере  
Благочестивою душой.  
Да сохранят тебя в чужбине  
Христос и верный купидон.  
(«Когда сожмешь ты снова руку...», 1818.)*

Ср.:

*Венеры набожный поклонник...  
(«В. В. Энгельгардту», 1819.)*

*Кто, удалив заботы прочь,  
Как верный сын пафосской веры,  
Проводит набожную ночь  
С молодой монашенкой Цитеры...  
(«К Щербинину», 1819.)*

Ср. стихотворение «Русалка» (1819).

Ср.:

*Чтобы нам не прогневить  
Богомольной важной дуры...  
(«Царь Никита жил когда-то», 1821.)*

Ср. во «Втором послании к Цензору»:

*И даже бедный мой Кавелин-дурачок,  
Креститель Галича, Магницкого дьячок.*

В стихотворении «К\*\*\*» (1824):

*Ты богоматерь, нет сомненья,  
Не та, которая красой  
Пленила только дух святой,  
Мила ты всем без исключения;  
Не та, которая Христа  
Родила, не спросясь супруга.  
Есть бог другой земного круга —  
Он весь в тебя — ты мать Амура,  
Ты богородица моя.*

Стилистическим экстрактом антирелигиозно-эротических образов являлась «Гавриилиада» (1821). Тут пародическое переосмысление церковно-библейской фразеологии приобретает широту и разнообразие, соответствующие стилю поэмы.

Ср. в стихотворении «В. Л. Давыдову» (1821):

*На этих днях тиран собора,  
Митрополит, седой обжора,  
Перед обедом невзначай  
Велел жить долго всей России...  
И с сыном птички и Марии  
Пошел христоваться в рай...*

Эта антирелигиозная фразеология органически связана с революционной тематикой и фразеологией. Например:

*Открытым сердцем говоря  
Насчет глупца, вельможи злого,*

Насчет холопа записного,  
Насчет небесного царя,  
А иногда насчет земного.  
(«В. В. Энгельгардту», 1819.)

Наиболее ярко этот революционный пафос безбожия проявляется в стихотворении «В. Л. Давыдову» (1821), в котором антирелигиозные сближения церковных предметов с бытовыми:

А мой ненабожный желудок  
Причастья вовсе не варит...  
Еще когда бы кровь Христова  
Была хоть, например, лафит...  
Иль кло д'вужо, тогда б ни слова,  
А то — подумать так смешно —  
С водой молдавское вино —

завершаются метафорическим слиянием евхаристии с образом революции:

Ужель надежды луч исчез?  
Но нет! — мы счастьем насладимся,  
Кровавой чашей причастимся —  
И я скажу: «Христос воскрес».

Когда кн. Вяземский употребил такой перевернуто-церковный образ, говоря о Жуковском: «Жуковский счастливый — то же, что изображение на кресте Спасителя с румянцем во всю щеку, с трипогибельным подбородком и с куском кулебяки во рту» (письмо от первого мая 1819 года, Остаф. арх., I, стр. 227), то А. И. Тургенев в ответ отозвался: «Сравнение твое и безбожно и хуже этого, и в роде молодого Пушкина» (ibid., 228).

С 1817 же года обозначается в творчестве Пушкина процесс приспособления самых разнообразных стилистических приемов и фразеологических схем, сложившихся в русской лирике, к выражению революционной идеологии. Крут пушкинской поэтической фразеологии заметно расширяется. В «вольнолюбивых» стихах молодого Пушкина слышатся отзвуки не только стиля Батюшкова, Ден. Давыдова<sup>1</sup>, П. А. Вяземского или разных жан-

---

<sup>1</sup> В этот период в стихотворениях Пушкина появляются новые и более сложные отражения стиля Ден. Давыдова.

Так, в послании «К Каверину» стихи:

Пускай умно, хотя неосторожно,  
Дурачиться мы станем иногда, —  
Пока без лишнего стыда  
Дурачиться нам будет можно, —

восходят к стилю эпиграммы Ден. Давыдова:

Говорит хоть очень тупо,  
Но в нем это мудрено,  
Что он умничает глупо,  
А дурачится умно.

Ср. в «Евгении Онегине»:

Бывало он трунил забавно,  
Умел морочить дурака,

ров французской лирики, но и стиля высокой одической традиции XVIII века, стиля Радищева и радищевцев.

Переход к гражданской патетике, естественно, возрождает в стиле Пушкина фразеологические формы и образы революционно-одического стиля, восходящего к Радищеву, однако, в ином, более конституционном, «законно-свободном» истолковании<sup>1</sup>. Ср., например, у Радищева в оде «Вольность»:

Но мститель, *трепещи*, грядет.  
Он молвит, вольность прорекая —  
*И се молва от край до края,*  
*Глася свободу, протечет.*

У Пушкина в оде «Вольность»:

Тираны мира! *трепещите!*  
*А вы, мужайтесь и внемлите,*  
*Восстаньте, падшие рабы!*

У Радищева:

Стекаются тут громки лики,  
Не видят грозного владыки,  
Закон веселью кой дает;  
Свободы зрится тут держава;  
Награда ей едина слава,  
Во храм бессмертный что ведет.

У Пушкина:

Владыки! вам венец и трон  
Дает закон — а не природа —

---

*И умного дурачить славно,*  
*Иль явно, иль исподтишка...*  
(6, VI.)

Точно так же в стихотворении «Дяде, назвавшему сочинителя братом», характерны типичное для стиля Давыдова употребление вакхических образов в качестве символов вдохновения, поэтического творчества, и самый принцип эмоционального «кручения стиха»:

Я не совсем еще рассудок потерял  
От рифм бахических — шатаюсь на Пегасе —  
Я не забыл себя, хоть рад, хотя не рад.  
Нет, нет! вы мне совсем не брат:  
Вы дядя мой и на Парнасе.

Ср. также в послании В. А. Пушкину:

Счастливы, кто мил и страшен миру...  
И бранную повесил лиру  
Меж верной сабли и седла!

Ср. у Ден. Давыдова — «В альбом»:

На вьюке, в тороках цевницу я таскаю,  
Она и под локтем, она под головой;  
Меж конских ног позабываю,  
В пыли, на влаге дождевой.

<sup>1</sup> Ср. В. П. Семенников, «Радищев», 1923, стр. 246—297.

Ср. Соч. А. С. Пушкина, под ред. П. О. Морозова, «Просвещение», СПб, 1909, т. I, стр. 560—562; Соч. Пушкина, под ред. С. А. Венгерова, т. I; стр. 514.

Стоите выше вы народа,  
Но вечный выше вас закон.

Ср. в «Деревне»:

Свободною душой закон боготворить.

Ср. у Вяземского в стихотворении «К кораблю»:

Где царствует в согласии с законом  
Свобода смелая, народов божество,  
Где рабства нет вериг, оков немеют звуки...

Конечно, идеологические оттенки, связанные с этими параллельными фразеологическими сериями, были различны у Радищева и Пушкина. Пушкин даже полемизирует с Радищевым<sup>1</sup>. Но литературно-идеологическая связь с Радищевым была очевидна. Позднейшая формула Пушкина, что он «вослед Радищеву восславил... свободу», перекликается с сорок седьмой строфой радищевской «Вольности»:

Да, юноша, взаакавыи славы,  
Пришед на гроб мой обветшалый,  
Дабы со чувством вещал:  
Под игом власти сей рожденный,  
Неся оковы позашенны,  
Нам вольность первый прорицал...

Своею одою «Вольность» Пушкин явно и решительно переступает пределы карамзинской школы «под знаменами либерализма». Словарь, фразеология, приемы стиховой организации речи здесь приближены к стилю Радищева и, следовательно, отдалены от карамзинистско-арзамасской поэтики. Радищев жертвовал гладкостью, гармоническим звучанием и легкой произносимостью стиха ради его смысловой выразительности, глубины и силы образа. Такие пушкинские строки, как «Врата открыты в тьме ночной» (*тверсты в тьм*), или «Воссела — рабства грозный гений» (*бства грозн*), или «Восстаньте, падшие рабы» (*сстаньте падш*) написаны явно по рецепту Радищева. Недаром такой правоверный карамзинист и арзамасец, как П. А. Вяземский, с укоризной называл некоторые стихи «Вольности» «херасковскими».

Но граждански-либеральный стиль Пушкина не удерживается на высотах одической поэзии. Проникаясь элегической экспрессией, обрастая условно-элегической русско-французской фразеологией<sup>2</sup>, он обнаруживает те же черты романтической напря-

<sup>1</sup> Д. Благой, «Пушкин в 1817 году», «Известия Акад. наук СССР», Отделение общественных наук, 1937, № 2—3, стр. 633—642.

<sup>2</sup> Ср. в «Деревне» русско-французские формулы элегического стиля:

Где льется дней моих невидимый поток  
На лоне счастья и забвенья..  
Участьем отвечать застенчивой мольбе..  
Он гонит лени сон угрюмый... и т. п.

женности и семантической красочности, что и эротический и антропологический стиль Пушкина той же эпохи. Например:

*С поникшею главою, покорствуя бичам,  
Здесь рабство тощее влачится по браздам  
Неумолимого владельца.  
(«Деревня», 1819.)*

Ср. о Петербурге:

*От мертвой области рабов,  
Капральства, прихотей и моды...  
(«Всеволожскому», 1819.)*

Ср. в «Послании к кн. А. М. Горчакову» (1819):

*Тогда, мой друг, забытых шалунов  
Свобода, Вахк и музы угощают.  
Не слышу я бывало острых слов,  
Политики смешного лепетанья,  
Не вижу я изношенных глупцов,  
Святых невежд, почетных подлецов  
И мистики придворного кривлянья.*

Понятно также, что вольнолюбивая тематика и фразеология внедряется в вакхический, эротический и анакреонтический круги элегических образов и смешивается с ними. В пушкинском лирическом стиле распространяется характерный подбор слов и выражений — из сферы гражданско-официальной и правовой. Например:

*Я люблю вечерний пир,  
Где веселье председатель,  
А свобода, мой кумир,<sup>1</sup>  
За столом законодатель.  
(«Веселый пир», 1819.)*

Ср. в «Послании к кн. А. М. Горчакову» (1819):

*Где холодом сердца поражены,  
Где Бутурлин — невежд законодатель,  
Где Шеппинг — царь, а скука — председатель.*

Ср.:

*...в отечестве моем...  
Где гражданин с душою благородной,  
Возвышенной и пламенно свободной?  
(«Краев чужих неопытный любитель...», 1817.)*

Ср.:

*Ленивый Пинда гражданин...  
(«В. В. Энгельгардту», 1819.)  
Златой Италии роскошный гражданин...  
(«К Овидию», 1821.)  
Но голос твой мне был отрадой,  
Великодушный гражданин.  
(«Ф. Н. Глинке», 1822.)  
И вольный глас моей цевницы  
Тревожит сонных молдаван...  
(«Из письма к Гнедичу».)*

---

<sup>1</sup> Ср.: «Одна свобода, мой кумир...» (Из письма к Дельвигу. 1821.)

Ср.:

*Вольнолюбивые надежды оживим...*  
(«Чаадаеву».)

Но *Брут* *восстал вольнолюбивый...*  
(«Кинжал».)

Ср. «Овидию»:

*Здесь, лирой северной пустыни оглашая,  
Скитался я в те дни, как на брега Дуная  
Великодушный грек свободу вызывал.*

Ср. также:

*На лире скромной, благородной  
Земных богов я не хвалил;  
И сле, в гордости свободной,  
Кадилом лести не кадил.*  
(«Ответ на вызов написать стихи в честь... госу-  
дарыни императрицы Елизаветы Алексеевны».)

Ср.:

*Октавию в слепой надежде  
Молебнов лести не пою...*  
(«Из письма к Гнедичу».)

Ср. в послании «Катенину» (1821):

*С досады, может быть, неправой,  
Когда одна в дыму кадил  
Красавица блистала славой,  
Я свистом гимны заглушил.*

Ср. у Вяземского в стихотворении «Деревня»:

*Бесстыдною рукой кадить кадилом лести  
Нелепым идолам погранных алтарей...*  
и т. п.

«Вольнолюбивые мечты», глубоко проникши в элегический стиль Пушкина, увеличили семантическую глубину, содержательность и экспрессивную силу лирического языка. Вместе с тем они наложили свежие и новые краски на образ лирического поэта. В пушкинском стиле образ поэта чужд риторическому схематизму. Его идейная позиция всегда находит художественное и реально-психологическое оправдание в живом и сложном индивидуально-поэтическом характере, сближенном с реальной судьбою автора.

В самом начале двадцатых годов лирический образ поэта в пушкинском стиле находит для себя новые литературные символы, извлеченные из творчества Шенье и Овидия и оправданные сходством художественной идеологии или личной судьбы поэтов.

Объединяя жизнь и литературу, воспринимая жизнь под углом литературных стилей, Пушкин усложняет смысловую структуру своих лирических образов своеобразными литературными отражениями и реминисценциями. Целый ряд стихотворений Пушкина как бы проецируется на творчество ссыльного Овидия, и лирические образы Пушкина, объединенные вокруг образа мужественного и свободолюбивого изгнанника-поэта, представ-

ляя то параллели, то контрасты к литературной биографии и поэзии Овидия, приобретают яркую жизненность и эмоциональную внузительность. Например:

В стране, где Юлией венчанный  
И хитрым Августом изгнанный  
Овидий мрачны дни влачил;  
Где элегическую лиру  
Глухому своему кумиру  
Он малодушно посвятил...

Октавию в слепой надежде  
Молебнов лести не пою...  
(«Из письма к Гнедичу».)

Здесь семантически двойственны даже такие выражения, как «глухому своему кумиру»; ведь и глухота тут разумеется как прямая (Александр I был глух), так и переносная.

Образ Овидия становится «лирическим собеседником» поэта, отраженно воспроизводящим и обостряющим образ лирического я («К Овидию»). В соответствии с символикой условно-элегического стиля является «тень Назона»:

Она летит на сладкий зов  
Питомца муз и Аполлона.  
(«Баратынскому из Бессарабии», 1822.)

Ср. в послании «К Языкову»:

Клянусь Овидиевой тенью,  
Языков, близок я тебе.

Наконец, образ Овидия, погруженный в фольклор и расцвеченный библейскими красками, красками восточного слога, является в «Цыганах». Там характеристика Овидия, вложенная в уста старого Цыгана:

Имел он песен дивный дар  
И голос, шуму вод подобный,—

получает библейски-фольклорный отпечаток.

Ср. у Ломоносова:

Всего народа весел шум,  
Как глас вод многих в верх восходит.<sup>1</sup>

Ср. обращение к музе (в оде X—1742 г.):

С Гомером как река шуми<sup>2</sup>.

В Апокалипсисе: «И слышах яко глас народа многа, и яко глас вод многих» (XIX, 6).

§ 8. Романтический культ личности ярче всего выражался в формах лирического стиля. Но расширение национально-быто-

<sup>1</sup> Соч. М. В. Ломоносова, изд. Акад. наук, т. I, стр. 51, ода VII, 1742; ср. также стр. 57, объяснения и примечания акад. М. И. Сухомлинова, стр. 165.

<sup>2</sup> Ibid., 86.

вой струи в потоке пушкинского творчества, растущее соответствие литературного изображения изображаемым предметам, тенденция к всестороннему художественному охвату действительности влекли Пушкина за пределы лирической поэзии, к драматическому и повествовательному жанрам. Уже в драматизации лирического стиля косвенно обнаруживалось стремление к объективности художественного воспроизведения.

Однако не подлежит сомнению, что в эту эпоху лирический стиль Пушкина является центром его художественной системы. В нем вырабатываются новые приемы выражения, которые затем переносятся в стиль повествования. Характерно некоторое отставание повествовательного языка Пушкина от лирического. Так, стиль «Кавказского пленника» находится в явной связи с формами элегического стиля 1818—1820 годов. Естественно, что в основном фразеологическом материале «Руслана и Людмилы» еще очень смутно отражаются новые тенденции лирического стиля, уже ярко обозначившиеся в поэзии Пушкина в 1817—1819 годах.

В «Руслане и Людмиле» фразеология авторского повествования замыкается в границе «французских» перифраз и метафор среднего стиля «светской» литературы. Примесь народно-поэтического стиля невелика. Вот типичные примеры русско-французских фразеологических серий из «Руслана и Людмилы», находящие соответствия в традиционных оборотах стихотворного языка карамзинской школы:

*Падут ревнивые одежды...*  
(Р. и Л., I.)

*пол ревнивый*  
Скрипит под ножкой торопливой...  
(Р. и Л., IV.)

Ср.:

*Покров завистливый лобзает*  
Красы, достойные небес...  
(Р. и Л., II.)

Ср. у Языкова в «Романсе» (1824):

*Коль с райской цели бытия*  
*Покров завистливый снимали.*

Ср. те же выражения у Пушкина в «Элегии» и в «Послании к Шишкову».

*Трепеща, хладною рукою*  
*Он вопрошает мрак немой...*  
(Р. и Л., I.)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ср. у Батюшкова:

*Погибли славные! Но странник в сих местах*  
*Не тщетно камни вопрошает...*  
(«На развалинах замка в Швеции».)

Ср. у Баратынского:

*То вопрошаю я предания веков.*  
(«Н. И. Гнедичу».)



Ср. «Фонтану Бахчисарайского дворца» (1820):

Фонтан любви, фонтан печальной,  
И я твой мрамор вопрошал..

Ср. в «Гаврилиаде»:

Неистовым исполненный огнем,  
Он вопрошал источник наслажденья  
И, закипев душой, терялся в нем.

Во мраке старой жизни вяну..  
(Р. и Л., I.)

Ср. у Озерова в «Эдипе в Афинах»:

Нет, нет, ты не должна за стыд мой и позор  
Увянуть в младости..

(Действ. III, явл. 3.)

Ср. у Пушкина в стихотворении «Гроб юноши» (1821):

А он увял во цвете лет.

У Жуковского:

Мальвина вянет в цвете лет..  
(«Мальвина».)

Ревнивый, трепетный хранитель  
Замков безжалостных дверей.

(Р. и Л., I.)

Ср. в стихотворении «Всеволожскому» (1819):

И пред любовью упадут  
Замков ревнивые затворы.

В стихотворении «Платоническая любовь» (1819):

Он любит сны воображенья,  
Он терпит на дверях замков.

Под кровом вечной тишины..  
(Р. и Л., I.)

Ср. в стихотворении «Батюшкову»:

Под кровом вешних роз...

Ср. у Карамзина:

Под кровом мирной тишины..  
(«На торжественное коронование Александра I».)

Падет без чувств — и дивный сон  
Объял несчастную крылами..

(Р. и Л., IV.)

Ср.:

И неприметно веял сон  
Над ним холодными крылами..

(Р. и Л., V.)

...сны крылаты,  
Скройтесь, отлетите прочь!..  
(Р. и Л., IV.)

Ср. в «Послании к Наталье»:

*Сон ленивый, темноокой  
Отлегает на крылах.*

Ср. в «Кавказском пленнике»:

*Над ним летает смертный сон  
И холодом тлетворным дышит...*

*...дикий пламень  
И яд отчаянной любви  
Уже текут в его крови...*

Ср. у Пнина в стихотворении «Зависть»:

*В свирепый пламень огонь любви вдруг превратился,  
И в жилах потечет на место крови яд.*

У И. А. Крылова в «Утешении Анюте»:

*Ими ль пламенные взоры  
Сладкой лили в сердце яд.  
Чела мгновенный пламень гас.  
(Р. и Л., V.)*

*Его чело, его ланиты  
Мгновенным пламенем горят...  
(Р. и Л., IV.)*

Ср.:

*«Где, где Людмила?» вопрошает  
С ужасным, пламенным челом...  
(Р. и Л., I.)*

*До темной ночи просидели  
С душой и сердцем на устах...  
(Р. и Л., V.)*

Ср.:

*Ум и сердце на устах...  
(«Воспоминания».)  
Как груз над ним отяготел!..  
(Р. и Л., V.)*

Ср. в «Кавказском пленнике»:

*Лежала в сердце как свинец  
Тоска любви без упованья.*

Ср. у Вяземского:

*Пускай судьба рукой железной  
Отяготела над тобой...  
(«К Княжнину», 1816—1817.)*

*Влача в душе печали бремя...  
(Р. и Л., VI.)*

Ср. у Вяземского:

*Иль сбросив может быть на время  
И скуки и недуга бремя...  
(«Утро на Волге».)*

Ср. у Озерова в «Эдипе в Афинах»:

*Не он ли грусть влачит себе в достойной доле?*

В «Димитрии Донском»:

Но дух его упал под бременем печали.  
Чета духов с начала мира,  
Безмолвная на лоне мира...  
(Р. и Л., VI)

Ср.:

*На лоне праздно́й тишины...*  
(«Эпилог».)

Ср. у Державина в «Водопаде»:

*На лоно мрачной тишины...*  
Питомцы бурные набегов...  
(Р. и Л., VI.)

Ср.:

*...Но прежня сила  
Питомцу битвы изменила...*  
(Р. и Л., II.)

В «Кавказском пленнике»:

*И дикие питомцы брани.*

Ср.:

*Питомцы наслаждений...*  
(«Погасло дневное светило...»)

Ср. множество французских перифраз типа:

*Одежда неги заменит  
Железные доспехи брани...*  
(Р. и Л., IV.)

и др. под.

Итак, основной фразеологический фонд «Руслана и Людмилы» тесно примыкает к стихотворным канонам карамзинской школы. Правда, глубокое внедрение в него «грубой» просторечно-бытовой и народно-поэтической лексики заметно снижало средний уровень стилистической «элегантности», к которой стремились последователи Карамзина. Но пределы «простонародности» в языке «Руслана и Людмилы» еще очень тесны. Гораздо больше бросалась в глаза «вольность», экспрессивная «развязность» стиля, освобожденного от той традиционной литературно-книжной нагрузки, которая была обязательна для карамзиниста. Наклон пушкинского стиля к живой устной речи был гораздо сильнее, чем допускалось средними нормами «разговорности» в поэтике карамзинизма. В этой тенденции было зерно народности, высоко оцененное В. К. Кюхельбекером. Но помимо этого, в годы расцвета придворного мистицизма, эротическая фразеология «Руслана и Людмилы», пропитанная вольтеровским духом и иногда явно направленная против мистического романтизма Жуковского, представлялась проявлением «вольнодумства».

Однако в стиле «Руслана и Людмилы» вовсе отсутствовали индивидуально-романтические приемы психологического анализа. Герои отличались сказочным примитивизмом переживаний

или копировали поступки, чувства и движения персонажей Аристо. Идейная и психологическая бедность стиля «Руслана и Людмилы» была особенно очевидна для самого Пушкина.

Приемы углубленного выражения личности, развившиеся в лирической поэзии Пушкина 1816—1820 годов и осложненные новыми приемами романтической «живописи», ярко обнаруживаются в стиле «Кавказского пленника». Тут фразеологическая система ломается. Экспрессивное скольжение и передвижение слов и фраз от автора к герою изменяет смысловую перспективу прежнего фразового состава, открывает «бездну пространства» в атмосфере старой фразеологии. К семантически обновленному словесному фонду присоединяется группа романтических неологизмов. Самые образы героев, созданные под влиянием Байрона, окружены соответствующей атмосферой отвлеченных романтических символов и метафор, обставлены романтическими средствами элегического выражения и выразительности. Вот некоторые фразеологические новшества в стиле «Кавказского пленника», основанные на эмоциональной антитезе, на косвенных смысловых несоответствиях или противоречиях:

Ср.:

*Он чуждых слов не понимает,  
Но взор умильный, жар ланит,  
Но голос нежный говорит:  
Живи! и пленник оживает.*

*С неясной речию сливает  
Очей и знаков разговор.*

*Без упоенья, без желаний  
Я вяну жертвою страстей.*

*Как тяжко мертвыми устами  
Живым лобзаньям отвечать...  
В объятиях подруги страстной  
Как тяжко мыслить о другой!..*

*И гасну я как пламень дымный,  
Забывший средь пустых долин.*

*И долгий поцелуй разлуки  
Союз любви запечатлел...  
и др. под.*

Ср. в «Посвящении»:

*И дикий гений вдохновенья  
Таится в тишине глухой!*

В «Кавказском пленнике» условно-элегическая фразеология, сложившаяся на почве западноевропейского романтизма, достигает высшей степени не только эмоциональности, но и лирической абстрактности. Например, оригинальные стихи:

*И памяти нетерпеливой  
Передает язык чужой<sup>1</sup>, —*

---

<sup>1</sup> Ср.:

*И гул дубрав горам передавал  
Мои задумчивые звуки...  
(«К ней», 1817.)*

имели много черновых вариантов, и некоторые из предшествовавших разночтений более конкретны:

И звукам родины своей...  
И звукам языка родного...  
Иль ум его нетерпеливый  
Родному учит языку...  
Иль памяти его ревнивой  
Твердит родимые слова...  
И памяти нетерпеливой  
Передает родной язык...<sup>1</sup>

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.

Современная Пушкину критика отметила это явление в пушкинском стиле на рубеже десятых и двадцатых годов. Например, в «Кавказском пленнике»:

Наскуча жертвой быть привычной  
Давно презренной суеты,  
И неприязни двуязычной,  
И простодушной клеветы...

Ср. в «Бахчисарайском фонтане» острый и неожиданный образ:

*Как дух, она проходит мимо...*

(См. «Сын отечества», 1824, ч. 92, № 13.)

Ср. в «Полтаве»:

*Как некий дух, ему она  
О мщеньи шепчет, укоряет.*

М. А. Дмитриев, в полемике с кн. Вяземским по вопросу о романтической и классической поэзии, выдвигал приемы «несовместного соединения слов уже известных» как один из основных конструктивных принципов нового стиля. «О сем-то сказал Фонтенель: «Il y a des mots qui hurlent de surprise et d'effroi de se trouver unis ensemble» («Вестник Европы», 1824, № 5)<sup>2</sup>.

Эти принципы фразового новотворчества вызывали резкий протест со стороны литературных староверов. Так, «Атеней»

---

Здесь тихий глас горам передавала  
Во тьме ночной печальна и одна...  
(«Эвлега», 1814.)

<sup>1</sup> См. Соч. Пушкина, Изд. Акад. наук СССР, 1937, т. IV, Поэмы, стр. 307.

<sup>2</sup> В области необычного употребления романтических индивидуализированных эпитетов предшественником и учителем Пушкина был Жуковский.

(1828, ч. I, № 4) позднее осуждал в стиле «Евгения Онегина» (гл. IV и V) фразовые сочетания предметных обозначений с неожиданными эмоционально-личностными, «одушевленными» эпитетами:

Любви бездушные страданья...  
...бордо благоразумный...  
Так пчел из лакомого улья  
На ниву шумный рой летит...  
Все жадной скуки сыновья.  
Пред сонной скукою полей.  
Однообразный и безумный  
Крутится вальса вихорь шумный.

«Неверный лед, лица самолюбивые, негодование ревнивое»  
и т. д.

По поводу подчеркнутых эпитетов — «имен прилагательных» рецензент иронически восклицал: «Есть ли какой-нибудь из европейских языков терпеливее русского при налогах имен прилагательных: что хочешь поставь пред существительным, все выдержит».

Но в «Кавказском пленнике» встречаются в большом количестве и формулы старого поэтического стиля, вмещенные в новый контекст. Такого, например, выражение — *снедать слезы*, ведущее к стилю Жуковского и к стилю Батюшкова:

*Снедая слезы в тишине,  
Тогда, рассеянный, унылый,  
Перед собою, как во сне,  
Я вижу образ вечно милый... —*

выражение, больше уже не повторяющееся в стихах Пушкина.

Ср. у Жуковского:

А ты, осиротелой,  
Дорогой опустелой,  
Ко гробу осужден  
Один, *снедая слезы*,  
Тащить свои железы...  
(«К Батюшкову», 1812.)

Ср. у Батюшкова:

Омир скрывается от суетной толпы,  
*Снедая грусть свою* в молчании глубоко.  
(«Гезнод и Омир — соперники».)

Ср. также в «Кавказском пленнике»:

Пред юной девой наконец  
Он *ивлял свои страданья*.

Этот оборот употреблен два раза сряду.

У девы также:

...наконец любви госка  
В печальной речи *ивлилася*.

(Ср. «Вестник Европы», 1829, ч. 128, № 1.)

Или:

Когда твой друг во тьме ночной  
Тебя лобзал немым лобзаньем...

Ср.:

Лобзай меня, твои лобзанья  
Мне слаще мирра и вина...  
(«В крови горит...»)

Ср. в позднейшей заметке Пушкина: «Если многие слова, многие обороты счастливо могут быть заимствованы из церковных книг в нашу литературу — то из сего еще не следует, чтобы мы могли писать «да лобжет мя лобзаньем» вместо «целуй меня etc». (См. черновой текст к «Путешествию из Москвы в Петербург».)

Кроме того, в стиле «Кавказского пленника» легко найти такие параллели к старой элегической фразеологии, в которых острота обновленного словесного образа чрезвычайно ярко демонстрирует общее направление романтических изменений:

Например:

Алла, Алла, я страдаю  
Безотрадною тоской,  
Я томлюсь, я умираю,  
Гасну пламенной душой.  
(«Алле», 1816.)

...Но любви страданья  
Его сразили. Взор немой  
Вперил он на свое созданье  
И гаснет пламенной душой.  
(«Недоконченная картина», 1819.)

В «Кавказском пленнике»:

И гасну я, как пламень дымный,  
Забывтый средь пустых долин.

Или — в «Стансах»:

Вы, услаждавшие печаль  
Минутной младости моей,  
Любовь, мечтанья первых дней,  
Ужель навек вы убежали?

Ср. в «Кавказском пленнике»:

Но вы, живые впечатленья,  
Первоначальная любовь,  
Небесный пламень упоенья,  
Не прилетаете вы вновь.

Ср.:

Но где же вы, минуты умиленья,  
Младых надежд, сердечной тишины,  
Где прежний жар и нега вдохновенья,  
Придите вновь, года моей весны...  
(«Мне вас не жаль, года весны  
моей...», 1820.)

Ср. у Баратынского:

Где утех златые дни?  
Быстро, быстро пролетели  
Тенью легкою они.

Таким образом, повествовательный стиль Пушкина, вбирая в себя формы нового лирического стиля, увеличивает само смысловую выразительность и экспрессивную красочность. Он становится способным выразить тонкие оттенки переживаний романтической личности, борьбу идей и чувств, волнующую современного человека. Лирическое повествование достигает небывалой до Пушкина психологической изощренности и идейной значительности.

В «Кавказском пленнике» повествовательный стиль решительно вступает на новый путь развития. В дальнейшем творчестве Пушкина углубление повествования и разработка лирического стиля — в направлении всестороннего охвата и отражения внутреннего мира личности — идут параллельно.

§ 9. 1820—1823 годы в творчестве Пушкина — это годы расцвета нового романтического стиля, в котором, однако, уже с 1821—1822 годов начинаются глубокие прорывы и порывы к народно-поэтическим и историческим корням и основам русского национально-реалистического стиля.

В пушкинском лирическом стиле этого периода намечается несколько новых тенденций.

Обостряется драматизм изложения. В связи с этим приобретают особенную значительность экспрессивные скачки и разрывы. Экспрессивные колебания, несоответствия и противоречия, символизирующие сложную природу личности и ее внутренних конфликтов, придают драматическую остроту сцеплению и движению фраз. Например:

В ее объятиях я негу пил душой;  
Восторги быстрые восторгами сменялись,  
Желанья гасли вдруг и снова разгорались;  
Я таял; но среди неверной темноты  
Другие милые мне виделись черты,  
И весь я полон был таинственной печали  
И имя чуждое уста мои шептали.  
(«Дорида».)

Тот же принцип фразового сцепления по экспрессивному контрасту обнаруживается и в такой словесной цепи стихотворения «Погасло дневное светило» (1820):

...Страны, где пламенем страстей  
Впервые чувства разгорались,  
Где музы нежные мне тайно улыбались,  
Где рано в бурях отцвела  
Моя потерянная младость,  
Где легкокрылая мне изменила радость,  
И сердце хладное страданью предала.



Ср. в «Кавказском пленнике»:

...В страну, где пламенную младость  
Он гордо начал без забот;  
Где первую познал он радость,  
Где много милого любил,  
Где обнял грозное страданье,  
Где бурной жизнью погубил  
Надежду, радость и желанье,  
И лучших дней воспоминанье  
В увядшем сердце заключил.<sup>1</sup>

Драматизация изложения ведет к резким экспрессивным антитезам и к перерывам речи. Например:

И вы забыты мной, изменницы молодые,  
Подруги тайные моей весны златая,  
И вы забыты мной... Но прежних сердца ран,  
Глубоких ран любви ничто не излечило...  
(«Погасло дневное светило...»)

И ты моей любви, быть может, ужаснешься,  
Быть может, навсегда... Нет, милая моя,  
Лишиться я боюсь последних наслаждений.  
Не требуй от меня опасных откровений:  
Сегодня я люблю, сегодня счастлив я.  
(«Мой друг, забыты мной  
следы минувших лет...», 1821.)

Невольный трепет возникал  
В твоей груди самолюбивой,  
И ты, склонясь к его плечу...  
Нет, нет, мой друг, мечты ревнивой  
Питать я пламя не хочу...  
(«Гречанке», 1822.)

В взволнованном лирическом стиле стремительно сменяется одна развертывающаяся фразеологическая серия другою. Сменяя друг друга, эти разные фразеологические ряды в то же время как бы накладываются один на другой. Их соотношение и пересечение создает многопланность лирического стиля. Эта быстрая смена фразовых серий характерна для таких стихотворений, как «Погасло дневное светило», «Чаадаеву» (1820), «Фонтану Бахчисарайского дворца», «О дева-роза, я в оковах», «Баратынскому из Бессарабии» (1822), «Ненастный день потух» (1823) и др.

Особенно значительна эмоционально-смысловая нагруженность образов, замыкающих стихотворение. Так, в послании «К Ф. Н. Глинке» забвенье несправедливых обид вытекает из

---

<sup>1</sup> Ср. иной принцип фразовой связи у Баратынского в «Прощании» (1819):

Ты помнишь милую страну,  
Где жизнь и радость мы узнали,  
Где зрели первую весну,  
Где первой страстию пылали?..  
Ручей покинул я родной,  
Побрел пустынною тропой.

признания их ничтожности. Но сама эта ничтожность выразительно укрепляется заключительным «условным» присоединением, в котором образ «великодушного гражданина» символически вырастает в образ непогрешимого судьи, в образ Аристида:

Пусть судьба определила  
Гоненья грозные мне вновь,  
Пусть мне дружба изменила,  
Как изменила мне любовь,  
В моем изгнании позабуду  
Несправедливость их обид:  
Они ничтожны — если буду  
Тобой оправдан, Аристид.

Нередко лишь заключительный аккорд открывает подразумеваемые значения всех предшествующих стихов. Так, в стихотворении «Соловей и кукушка» (1825) завершающая пьесу мольба:

Избавь нас, боже,  
От эгегических куку! —

эпитетом *эгегический* переводит всю символику, связанную с образом кукушки, в план иносказания. Правда, возможность метафорического разрешения уже крылась в образе соловья (со значением «поэта»), который нарисован в традиционной манере условного символизма:

В лесах, во мраке ночи праздной  
Весны певец многообразный, —

хотя и с примесью реалистических красок просторечия («урчит и свищет и гремит»)<sup>1</sup>.

Образ же кукушки стилистически противопоставлен образу соловья (ср. остро подчеркнутое *но...*; ср. формы просторечия: «бестолковая... болтушка» — и разговорную экспрессию пренебрежения:

Накуковали нам тоску!  
Хоть убежать...).

В предпоследних стихах — особенно в местоимении *нам* — уже проскальзывают намеки на иносказательность образов, которая характерным приемом побочного, косвенного переосмысления обнажится лишь в последнем стихе.

---

<sup>1</sup> Ср. у Ивана Чернявского в стихотворении «Ошибка» («Цветник», 1809, ч. III):

Певец природы сладкогласный,  
Сокрывшись в густоте ветвей...  
Томится, въздыхает, стонет,  
Замолк, затих, въздохнет, занет,  
Задребезжит, засвищет вновь;  
Урчит, свистит, гремит, щелкает,  
Крутит, дробит, перебирает —  
Хочет эхо меж холмов.  
(«Поэты-радищевцы», стр. 598.)

Ср. тот же экспрессивно-символический внезапный «разряд» в «Совете» (1825) и в стихотворении: Н. Н. (при посылке ей «Невского альманаха», 1825). В этом последнем стихотворении, которое сначала имеет форму безыскусственного, непритязательного сопроводительного письма, вдруг начинает звучать тон напряженного любовно-лирического излияния:

Что слава мира?, дым и прах,  
Ах, сердце ваше мне дороже!

Но и эта экспрессия с той же порывистой и контрастной внезапностью сменяется шутливо-скорбным признанием:

Но, кажется, мне трудно тоже  
Попасть и в этот альманах.<sup>1</sup>

Эмоциональная острота — и в то же время неполная логическая замкнутость заключения характеризуют последний аккорд «Ариона» («Нас было много на челне...», 1827):

Погиб и кормщик и пловец!  
Лишь я, таинственный певец,  
На берег выброшен грозою.  
Я гимны прежние пою,  
И ризу влажную мою  
Сушу на солнце под скалою.

Фраза: «Я гимны прежние пою» непосредственно связывается со всем смысловым строем стихотворения. Но присоединенное к ней заключительное двуступище, по своей экспрессии и по своим образам тесно примыкающее к предшествующим стихам, — к образу «таинственного певца», на берег выброшенного грозою, — намечает новые оттенки, новые возможности символического понимания и оставляет их загадочно полуоткрытыми («на солнце под скалою»).

Новые приемы выражения остро проявляются уже в стиле поэмы «Бахчисарайский фонтан». Достаточно привести один пример резкого смещения фразеологических серий<sup>2</sup> и вместе с тем яркого напряжения экспрессии, символизирующего глубокое личное чувство самого поэта:

И между тем, как все вокруг  
В безумной неге утопает,  
Святыню строгую скрывает  
Спасенный чудом уголок.

---

<sup>1</sup> Ср.:

Старушка мялая жила,  
Приятно и немного блудно,  
Вольтеру первый друг была,  
Наказ писала, флоты жгла  
И умерла, садясь на судно.  
(1824.)

<sup>2</sup> Ср. замечание «Сына отечества» (1825, ч. 100, № 8): «Как искусно поэт меняет наши наслаждения! Он попеременно играет то умом, то чувством, то воображением, попеременно весел и задумчив, легкомыслен и глубок, насмешлив и чувствителен, едок и добродушен: он не дает дремать ни одной из душевных наших способностей».

Так сердце, жертва заблуждений,  
Среди порочных упоений,  
Хранит один святой залог,  
Одно божественное чувство...

С течением времени в стиле Пушкина все многозначительнее становятся приемы и принципы фразовых «поворотов», острее и неожиданнее столкновение противоречивых образов, их кружение, их «кручение».

С необыкновенной выразительностью этот прием противоречивых смысловых объединений воплощен в отрывке: «Какая ночь! Мороз трескучий...» (1824).

Здесь сначала картина покойно спящей Москвы сменяется образом «стоящей» в сумраке ночном площади:

И вся Москва покойно спит,  
Забыв волнение боязни.  
А площадь в сумраке ночном  
Стоит полна вчерашней казни...

Присоединительно-противительный союз *а* усиливает эффект противопоставления глаголов — *покойно спит* и *стоит* с примыкающими к ним сказуемыми словосочетаниями — *забыв волнение боязни* и *полна вчерашней казни*, — углубляет контраст между спящей Москвой и стоящей площадью.

Однако образ сна в своей символической функции (сон в значении смерти) покрывает и описание площади:

Недавно кровь со всех сторон  
Еще текла и снег багрила,  
И подымался томный стон.  
Но смерть пришла, как поздний сон,  
Свою добычу осенила —  
И в содроганьи жизнь почила.

Тут возникает новый контраст: покойному сну Москвы противостоит сон площади, на которой «в содроганьи жизнь почила». Это сочетание противоречивых слов — *в содроганьи* и *почить*<sup>1</sup> — усиливает трагическую экспрессию картины, которая сначала раскрывалась поэтом во всех деталях с бесстрашием историка. (Ср., однако, восторженное волнение зачина в описании ночи:

Какая ночь! Мороз трескучий;  
На небе ни единой тучи;  
Как шитый полог синий свод  
Пестреет частыми звездами.)

---

<sup>1</sup> В черновой редакции эти образы были отделены один от другого и, выраженные глаголами, воспроизводили не одновременность, не контрастный синтез, а последовательность действий:

Но смерть коснулась к ним как сон,  
Свою добычу захватила.  
И жизнь — содроглась и почила.

Изменение Пушкиным этой конструкции, объединение образа *содроганья* с глаголом *почить* — свидетельство острой стилистической выразительности, «продуктивности» приема оксюморных сочетаний в языке Пушкина.

Но контрастный синтез образов влечет за собой новую анти-тезу: стоящая в сумраке ночью мертвая площадь становится ареной жизни, движения и разговора:

Кто там? Чей конь во весь опор  
По грозной площади несется?  
Чей свист, чей громкий разговор  
Во мраке ночи раздастся?

Эта эффектная антитеза связывается с новым драматическим воспроизведением сцен на площади.

Еще раз, в ином эмоциональном освещении (антитеза: испуганный конь и равнодушно мчащийся среди трупов опричник), встает картина площади с трупами и орудиями пыток и казней.

Эта «изогнутость», прихотливая «извилистость» смыслового движения, частое «повертывание» стиха создает эффекты неожиданного единства и связи противоречий. 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.

Любопытно проследить эту общую эволюцию пушкинской семантики на одном примере — на истории присоединительного приравнения, начинающегося наречием «так». Этот пример тем интереснее, что он касается такого круга явлений, который входит в пушкинское творчество из литературной традиции XVIII века. Сама по себе форма присоединительного сравнения не была новостью и в стиле карамзинистов<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ср., например, у Карамзина:

Не можно ль с северным сияньем  
Сравнять сей жизни красоты?..  
Оно угасло — но блистает  
Еще полярная звезда.  
Так добродетель никогда  
Во мраке нас не оставляет!..  
(«К добродетели».)

Ср. в стихотворении «Протей, или несогласия стихотворца».

Ср. в стихотворении «К верной»:

Прямую страсть всегда рассудок умножает.  
Так буря слабый огонь в минуту погашает,  
Но больше сил огню сильнейшему дает...

Прием присоединительных сравнений был поддержан и укреплен оссианической поэзией. Чаще всего в сравнениях содержались образы из жизни природы, ландшафты, сопоставляемые с изображением состояний и переживаний человека. Например, у Н. И. Гнедича в «Красотах Оссиана» (1804):

Песнь Уалина потрясла сердца,  
Всех объяла горесть тихая:  
Так ночная тень объемлет холм.

(Соч. Н. И. Гнедича, первое полное издание, 1884, т. I, стр. 15.)

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; ср. структуру сравнения в «Возрождении», 1819.)<sup>1</sup>

В «Руслане и Людмиле» присоединительные формы сравнений основаны отчасти на принципе комического приравнения поступков героев к действиям животных и птиц, как это нередко бывало в «комической поэме» конца XVIII — начала XIX века, отчасти на театральных параллелях, отчасти на сопоставлениях с явлениями природы в духе и стиле Жуковского.

Фарлаф, узнавши глас Рогдая,  
Со страха скорчась обмирал,  
И, верной смерти ожидая,  
Коня еще быстрее гнал.  
Так точно заяц гороплавный,  
Прижавши уши боязливо,  
По кочкам, полем, сквозь леса  
Скачками мчитса ото пса...  
(Р. и Л., II, стихи 53—59; ср.:  
I, стихи 184—203.)

И мщенье бурное падет  
В душе, моленьем усмиреной:  
Так на долине тает лед,  
Лучем полудня пораженный...  
(Р. и Л., III, стихи 355—359.)

Но уже в стихотворении: «О дева-роза, я в оковах» (1820) параллелизм приравнения нарушен. Восточная символика розы и соловья, обнаруживая двуланность своего содержания, как бы возмещает, восполняет обрывки одной словесной цепи метафо-

---

<sup>1</sup> Ср. примеры приравнения, начинающегося наречием так, у Жуковского:

И очи светлые закрыла,  
Не сетуя на смертный час.  
Так след улыбки исчезает;  
Так за долиной умолкает  
Минутный Филомелы глас...  
(«На смерть семнадцатилетней  
Эрминии», 1809.)

Краса сквозь легкий проникает  
Стыдливости покров.  
Так утро тихое сияет  
Сквозь завес облаков...  
(«Пустынный», 1812.)

Ср. в «Графе Габсбургском»:

Так песнь зарождает души глубина,  
И темное чувство, из дивного сна  
При звуках воспрянув, пылает.  
(«Граф Габсбургский», 1818.)

рическими звеньями другой. Происходит символическое сплетение двух словесных рядов.

Присоединительное приравнение, следовательно, становится подвижным. Оно может не только пересекать основной лирический образ или идти в параллель с ним, но оно может, меняя свое течение, то отделяться от главной струи лирического потока, то сливаться с ним. Эта «изменчивость», «обратимость» приравнения, начинающегося с наречия *«так»*, придает ему большую свободу и широту смысловых колебаний и образных вариаций, усиливая остроту присоединения. Сравнение семантически перевешивает первоначальную тему.

В сущности, присоединительное сравнение приобретает эту широту и выразительность параллельного смыслового ряда — при кажущемся логическом обрыве основной темы — именно тем, что оно до крайности расширяет, обобщает свое значение, выходя за пределы конкретной образной иллюстрации. В неотделанном наброске Пушкина: «Но я не тот, мои златые годы...» (1819), присоединительное *так* еще находится на грани значения *так* например:

*Так иногда за чашей ликованья  
Найдешь меня объятого тоской,  
Задумчива, с поникшею главой —  
И ты поймешь души моей страданья.*

При романтических поисках новых приемов лирической композиции этот тип метафорической иллюстрации представлялся удобной формой экспрессивно-присоединительных сближений. И Пушкин стал направлять его по пути широких обобщений. Например, заключительное присоединительное сравнение в стихотворении «Катенину» (1821) в форме обобщенного лирического образа рисует преступление и раскаяние поэта:

*Так легкомысленной душой,  
О боги, смертный вас поносит,  
Но вскоре трепетной рукой  
Вам жертвы новые принесит.*

Это сравнение отвечает лишь отдаленным намекам ранее промелькнувших образов, которые были вмещены в контекст, нейтрализовавший их прямые значения:

*В дыму кадил...  
Я свистом гимны заглушил...<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Для понимания путей, по каким движется эволюция пушкинского стиля, интересно сопоставить с композицией этого стихотворения построение и функцию последних стихов в «Послании Юрьеву» (1818):

*С невольным пламенем ланит  
Украдкой, нимфа молодая,  
Сама себя не понимая,  
На фавна иногда глядит.*

Острое значение сопоставления, иллюстративного пояснения здесь несомненно. Семантический контраст между «ты» и «я», между «Адолясом», и «потомком негров безобразным» обрывается на стихах:

На принципе смыслового несоответствия, экспрессивного контраста покоится присоединительное сравнение в стихотворении «Дельвигу» (1821). Центральные образы этого стихотворения очень далеки от фразеологии заключительного сравнения. Правда, лексика стихотворения почти целиком принадлежит области простого стиля, фамильярно-разговорной речи («Но признаюсь, барон, я грешен: стихам я больше был бы рад»... «любил *марать* поэмы»... «ото всего Тимковский *ахнет*»... «и редко-редко с *ней грешу*»... «лениво *волочусь* за нею» и др.). Только местами сквозь эту плотную ткань просторечия пробиваются книжные фразы, выражения, присущие высокому литературному стилю:

На берегу парнасских вод...  
И даже зрел меня народ  
На кукольном театре моды...

Эротические образы, возникающие при «кручении стиха», эфемистически вставляются в рамки литературно-светского приличия:

От воздержанья муза чахнет,  
И редко-редко с ней грешу...  
Лениво волочусь за нею,  
Как муж за гордою женой...

Тем неожиданнее и ироничнее звучит перекликающееся с этими метафорами сравнение, которое вносит тонкий ироничский штрих в образ лирического поэта:

Так точно, позабыв сегодня  
Проказы младости своей,  
Глядит с улыбкой ваша сводня  
На шашни молодых б... ..

В связи с байронической системой экспрессивных форм меняется семантический облик приравнений в «Кавказском пленнике» и в «Бахчисарайском фонтане». Но здесь они еще не отделены резко от стилистических приемов Жуковского. В «Бахчисарайском фонтане», например, любопытен устанавливаемый формами присоединительных приравнений параллелизм жизни, поступков, переживаний человека и мира природы. Сравнения тут лаконичны и пестры — в соответствии с «восточным слогом»:

Живее строгое чело  
Волнение сердца выражает.  
Так бурны тучи отражает  
Залива зыбкое стекло...<sup>1</sup>

---

Я нравлюсь юной красоте  
Бесстыдным бешенством желаний.

И эта мысль о соблазнительности для юной красоты бесстыдного бешенства желаний иллюстрируется присоединением картины нимфы и фавна. Таким образом, присоединительное сопоставление здесь — при всей его остроте и внезапности — все же является непосредственным метафорическим развитием предшествующих стихов, облекая лирическое я в образ фавна.

<sup>1</sup> Ср. у А. А. Марлинского сравнения, однородные с приравнениями «Бахчисарайского фонтана»:



Пред ней покоилась княжна,  
И жаром девственного сна  
Ее ланиты оживлялись,  
И, слез являя свежий след,  
Улыбкой томной озарялись:  
Так озаряет лунный свет  
Дождем отягощенный цвет...

На фоне этих приравнений еще острее и напряженнее звучат сравнение с обращенным соотношением частей, сравнение, относящееся к центральному образу поэмы — к мраморному фонтану:

Журчит во мраморе вода  
И каплет холодными слезами,  
Не умолкая никогда.  
Так плачет мать во дни печали  
О сыне, падшем на войне.

В «Бахчисарайском фонтане» выступают и иные формы этого приема, связанные с переменной субъектной окраской ре и Сггемительный эмоциональный подъем, символизирующий глгую остроту затаенных интимно-лирических признаний, возникает в таком присоединительном приравнении «Бахчисарайского фонтана», обрывающемся глубокой паузой:

Гарема в дальнем отделенье  
Позволено ей жить одной:  
И мнится, в том уединеньи  
Сокрылась некто неземной...

Там дева слезы проливает  
Вдали завистливых подруг;  
И между тем, как все вокруг  
В безумной неге утопает,  
Святыню строгую скрывает  
Спасенный чудом уголок.  
Так сердце, жертва заблуждений,  
Среди порочных упоений,  
Хранит один святой залог,  
Одно божественное чувство...

Эволюция присоединительного приравнения, помимо осложнения самих смысловых связей, состоит в фразеологическом сжатии приравнения, в его увеличивающейся лаконичности. Лаконизм усиливает экспрессивную выразительность, художественное «остроумие» приравнения. Таковы, например, присоединительные сравнения в стихотворении «Ты прав, мой друг» (1822):

Но все прошло! — остыла в сердце кровь,  
И мрачный опыт ненавижу.

---

Душе так сладко и покойно,  
И тих и волен сердца ход;  
Так солнце катится беззнойно  
На лоно зеркальное вод.  
(«Ей», 1828.)

Ср. также «Пресыщение» (1829), Полное собрание сочинений А. Марлинского, СПб, 1840, ч. XI, стр. 129 и 139.

Свою печать утратил резвый нрав.  
Душа час от часу немеет,  
В ней чувств уж нет. Так легкий лист дубрав  
В ключах кавказских каменеет..<sup>1</sup>

Те же семантические формы присоединительного приравнения можно наблюдать в первом монологе поэта в «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824) (ср. также в наброске «Один, один остался я»); в стихотворении «П. А. Осиповой» (1825), в котором заключительное присоединительное сравнение напрягает до предела экспрессию элегического умиления и светлой привязанности:

Когда померкнет ясный день,  
Одна из глубины могильной  
Так иногда в родную сень  
Легит тоскующая тень  
На милых бросить взор умильный.

Лаконизм приобретает особенную силу и выразительность, когда сопоставляемые словесные ряды как бы перевернуты. Смысловый акцент лирического повествования тогда лежит на самом приравнении, на том, к чему приравнивается образ. Семантически это соотношение выражается в том, что первая часть заключает в себе обобщенную сентенцию, в которой просвечивает метафорическая направленность, потенция метафорического размышления. Вот пример (1825):

Цветы последние милей  
Роскошных первоцветов полей.  
Они унылые мечтанья  
Живее пробуждают в нас.  
Так иногда разлуки час  
Живее сладкого свиданья.

Ср.:

Потупит их с улыбкой Леля —  
В них скромных граций торжество;  
Поднимет — ангел Рафаэля  
Так созерцает божество...  
(«Ее глаза», 1828.)

Смысловая структура приравнивания у Пушкина (как и у Языкова, а ранее у Жуковского) иногда осложняется присоединением другого сравнения. Получается тонкая сеть переплетаю-

---

<sup>1</sup> Контраст твердого камня и «легкого листа», намеченный в стихах кн Вяземского:

Под бурей рока — твердый камень,  
В волненьях страсти — легкий лист, —

у Пушкина сжимается в один символ каменеющего листа. И этот символ делается характеристической формой изображения души мертвеей, утрачивающей остроту чувств. Ср. в «Альбоме Онегина» тот же образ, с обратным соотношением членов сравнения:

Цветок полей, листок дубрав  
В ручье кавказском каменеет:  
В волненьи жизни так мертвеет  
И ветреный в нежный нрав.

щихся отношений. Например, в речи Мефистофеля («Сцена из «Фауста») романтические образы разрушаются реалистическими параллелями:

Ты думал: агнец мой послушный!  
Как жадно я тебя желал..

Что ж грудь моя теперь полна  
Тоской и скукой ненавистной?..  
На жертву прихоти моей  
Гляжу, упившись наслажденьем,  
С неодолимым отвращеньем:  
Так безрасчетный дуралей,  
Вотще решаешь на злое дело,  
Зарезав нищего в лесу,  
Бранит ободранное тело;  
Так на продажную красу,  
Насытись ею торопливо,  
Разврат косится боязливо.

Приравнение, таким образом, служит одной из форм побочного метафорического развития лирической или повествовательной темы. Современники Пушкина усматривали выражение романтической недоговоренности, символической завуалированности в непосредственно примыкающей сюда форме приравнения, заключающей поему «Цыганы»:

Лишь одна телега,  
Убогим крытая ковром,  
Стояла в поле роковом.  
Так иногда перед зимою,  
Туманной утренней порою,  
Когда подымается с полей  
Станица поздних журавлей  
И с криком вдаль на юг несется,  
Пронзенный гибельным свинцом,  
Один печально остается,  
Повиснув раненым крылом...

Смысловое заострение лирической темы, широта внезапного обобщения, эллиптичность присоединительной концовки и напряжение экспрессивных переходов как метод образования сравнений в позднейшем стиле Пушкина могут быть иллюстрированы стихотворением «Приметы» (1829). Здесь устанавливается лирический контраст между двумя повествовательными строфами, из которых одна говорит о живых снах радостного нетерпения на пути к любимой женщине и о счастливом предзнаменовании — месяце с правой стороны, а другая об иных снах, о грусти — при возвращении и о недоброй примете — месяце с левой стороны. Этот лирический контраст образов неожиданно становится метафорическим выражением вечного мечтанья поэтов, и вместе с тем — рокового согласия примет с чувством души:

Мечтанью вечному в тиши  
Так предаемся мы, поэты;  
Так суеверные приметы  
Согласны с чувствами души.

Любопытно, что сами приравнения не соединены непосредственно друг с другом логической связью, а объединяются лишь через посредство «внутренних» форм предшествующей лирической повести.

За присоединительным сравнением под влиянием лирики Батюшкова и Пушкина утвердилась в элегическом стиле двадцатых годов функция острой экспрессивной концовки. Ср. концевые сравнения в стихотворениях Н. М. Языкова: «А. С. Пушкину», «К музе» (1826), элегия «Вы не сбылись, надежды милой» (1828), «Гений», «К К. Яниш» (1829) и др.<sup>1</sup>

Возобладавший в синтаксисе и семантике Пушкина принцип присоединения, неожиданной сцепки разнородных понятий и образов сказывается также в особом стиле сказуемых метафорических приравнений.<sup>2</sup> Ставится вопрос о сущности какого-нибудь понятия, явления. И в ответ на него выстраивается разделительная цепь образов, которые отождествляются с определяемым понятием как предикативные выражения его сущности. Но эти определения находятся между собой во внутреннем противоречии. Они представляют собою как бы калейдоскоп «свернутых тем», намечающих сложный путь возможных поэтических изображений какого-нибудь предмета или понятия, очерчивающих сферу его метафорического вращения. Возникает ряд эллиптически насыщенных образов. Афористический лаконизм, многозначность и разнообразие сближенных понятий придают смысловую глубину и экспрессивную остроту этому приему номинативно-метафорических определений.

<sup>1</sup> См. также концевые сравнения в ранних стихах Н. М. Языкова: в стихотворении «Моя радость» (1822), в «Элегии» (1823), в «Песни барда», в стихотворении «Баян к русскому воину» и др.

<sup>2</sup> Использование синтаксической «паузы сказуемого» в именных конструкциях для игры семантическими неожиданностями ведет свою историю от Карамзина, хотя в его языке оно еще не имеет таких сложных, противоречивых и углубленных форм, как в пушкинском стиле. Это одно из проявлений «французского остроумия». Например, у Карамзина:

Что есть поэт? искусной лжец;

Ему и слава и венец!

(«К бедному поэту».)

Что жизнь? единый быстрый луч:

Сверкнет, угаснет — мы хладеем.

(«Дарования».)

Что наша жизнь? Роман. — Кто автор?

Аноним.

(«Два сравнения».)

Ср. примеры цветистых и надуманных предикативно-метафорических приравнений у А. А. Марлинского:

Твоя молва — аркан пустыни,

Твой след — поля напрасных сеч...

(«О Наполеоне», «Часы», 1829.)

Грусть для юноши — питание.

Слезы — счастья припев.

(«Юность», подражание Гёте, 1828.)

Например, стихотворение «Дружба» (1825):

Что дружба? — Легкий пыл похмелья,  
Обиды вольный разговор,  
Обмен тщеславия, безделья  
Иль покровительства позор.

Уже на этом примере можно видеть тесную связь этого приема сказуемых приравнений с формами присоединительного перечисления:

Ср.:

Что бросил я? Измен волнение,  
Предрассуждений приговор,  
Толпы безумное гоненье  
Или блистательный позор...  
(«Цыганы».)

Ср. также:

Певец любви, певец богов,  
Скажи мне: что такое слава?  
Могильный гул, хвалебный глас,  
Из рода в роды звук бегущий  
Или под сенью дымной кущи  
Цыгана дикого рассказ?  
(Ib:d.)

Обманчивей и снов надежды,  
Что слава? Шопот ли чтеца?  
Гоненье ль низкого невежды?  
Иль восхищение глупца?  
(«Разговор книгопродавца  
с поэтом», 1824.)

Тот же тип разделительно-присоединительного фразообразования встречается в черновом наброске (тетрадь Государственной Ленинской библиотеки, № 2365):

А человек — тиран иль льстец  
Иль предрассудков раб послушный.

Ср. в стихотворении «К морю» (1824):

Где благо, там уже на страже  
Иль просвещение, иль тиран.

Ср. также:

На всех стихиях человек  
Тиран, предатель или узник.

В черновой рукописи стихотворения «Разговор книгопродавца с поэтом»:

Что жизнь? одна ли, две ли ночи?

Об этом стихе в исправленной редакции поэт писал:

«Стих:

Вся жизнь одна ли, две ли ночи  
надобно бы выкинуть, да жаль — хорош...»

(1824, октябрь.)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ср. мнение Ап. Григорьева об этом стихе: «Ничего во всей лирической поэзии нельзя найти задушевнее этого стиха, как будто случайно вырвавшегося из сердца поэта в разговоре с книгопродавцем» (Соч. А. Григорьева, т. I, стр. 282).

Этот прием быстрых и неожиданных семантических сближений в предложениях тождества очень разнообразен. Так иногда возникает каламбурное «кольцо» образов, например, в стихотворении «К Баратынскому» (1825):

Твоя чухоночка, ей-ей,  
Гречанок Байрона милей,  
А твой Зоил — прямой чухонец.

Сюда же примыкают своеобразные явления развивающейся, но скрытой метафоры. Их удобно проследить на стихотворении, адресованном Родзянке (в письме от восьмого декабря 1825 года):

Прости, украинский мудрец,  
Наместник Феба и Приапа!  
Твоя соломенная шляпа  
Покойней, чем иной венец,  
Твой Рим — деревня, ты мой папа,  
Благослови ж меня, певец!

Здесь любопытно сочетание двух словесных рядов, поставленных между собой в отношения подлежащего и сказуемого. Один ряд тесно связан с бытовым фоном жизни «украинского мудреца»: «деревня», «соломенная шляпа». Другой — метафорически освещает и переосмысляет эти предметы, шутливо приравнивая их к иному миру явлений, и образует единую, но извилистую цепь образов, которая начинается словом: *наместник*, и затем то почти обрывается («чем *иной венец*»), то с эффектной синтаксической перестановкой («твой *Рим — деревня, ты мой папа*») укрепляется. Сочетавшись в единство сложных метафорических приравнений, оба эти смысловых ряда неожиданно повертываются к лирическому я («*ты мой папа*»).

В «украинском мудреце», в «наместнике Феба и Приапа» открывается поэтический «папа» Пушкина. Пушкин иронически признает его литературное и приапическое превосходство:

..ты мой папа,  
Благослови ж меня, певец!

Поэт становится в позу простого смертного, испрашивающего благословение у своего папы — «наместника Феба и Приапа».

Таким образом, к середине двадцатых годов в творчестве Пушкина устанавливаются новые оригинальные приемы фразообразования и фразосочетания. Семантическая система поэтического языка изменяется в корне. Лирический стиль приобретает необыкновенную смысловую выразительность и глубину. В лирическом слове открывается, по выражению Гоголя, «бездна пространства», поразительное богатство и разнообразие экспрессивных красок. Вместе с тем, пушкинский стиль все теснее сближается с «сокровищами родного слова», все больше проникается духом народного русского языка.

§ 10. С 1822—1823 годов возрастает интерес Пушкина к

фольклору, к формам русской народной поэзии, к тому, что ассоциировалось в ту эпоху с романтическим представлением о народности — как исторической, так и этнографической. Однако у Пушкина этот интерес не застыл на уровне литературной стилизации и обработки экзотической народной песни (ср. «Черная шаль», «Черкесская песня» в «Кавказском пленнике», «Татарская песня» в «Бахчисарайском фонтане», песня Земфиры в «Цыганах») или летописного сказания («Песнь о вещем Олеге»), но постепенно поднялся до высот национально-исторического и реалистического стиля.<sup>1</sup> Связь с народной поэзией ускоряет процесс ломки старой системы поэтической фразеологии в пушкинском стиле. Обнаруживаются новые тенденции в процессе национального обновления и демократического «обобществления» поэтической речи.

После «Кавказского пленника» стиховой повествовательный стиль Пушкина резко эволюционирует в двух почти противоположных направлениях. Он проникается в «Братьях разбойниках» элементами народно-поэтической символики и фразеологии. И — вместе с тем — он в «Бахчисарайском фонтане» окрашивается в яркие цвета восточного слога, воспроизводя эмоциональную беспорядочность «бесвязных» лирических отрывков, образующих своими композиционными соотношениями и связями сложный и пестрый экспрессивный узор, своеобразный рисунок восточного ковра. Н. Н. Раевский воспринял стиль «Братьев разбойников» как первый опыт «простой и естественной речи, которой наша публика еще не понимает».<sup>2</sup> Пушкин сам дорожит новыми демократическими формами своего стиля, его «отечественными звуками»: «Как слог я ничего лучше не писал»<sup>3</sup>. Книжно-романтические украшения, «разрушающие очарование правдоподобия и, так сказать, показывающие своего суфлера»<sup>4</sup>, «несвойственные простоте рассказа выражения» — были замечены, но почти оправданы современниками. «Бойкость, резкость, размашистость стиха», «живость и стремительность» рассказа — от «Братьев разбойников» эволюционировали к «Цыганам».

Пушкин ищет основ нового национально-реалистического стиля по разным направлениям. Прежде всего он обращается

<sup>1</sup> Ср. в отрывке стихотворения «Чиновник и поэт» (1821):

Люблю базарное волнение,  
Скуфьи жидов, усы болгар,  
И спор, и крик, и торга жар,  
Нарядов пестрое стеснение.  
Люблю толпу, лохмотья, шум  
И жадной черни [вид] свободный.  
— Так наблюдаете? — ваш ум  
И здесь вникает в дух народный.

<sup>2</sup> Л. Н. Майков, «Пушкин», стр. 145.

<sup>3</sup> «Переписка», I, стр. 78. Ср. высокую оценку «Братьев разбойников» польским поэтом Олizarом. «Литературный архив», 1938, т. I, стр. 143—148.

<sup>4</sup> «Сын отечества», 1825, ч. 101, № 10, стр. 196—197.

к языку народной поэзии. Уже в «Братьях разбойниках» очень явственны отзвуки народной песни — и притом не только в монологе разбойника, но и в повествовательном стиле автора.<sup>1</sup> Так, уже начин поэмы с его приемом отрицательного параллелизма вводил в круг излюбленных форм народно-поэтического языка.<sup>2</sup>

В еще более близкую к языку и духу народной поэзии форму облекается тот же прием отрицательного параллелизма в «Песнях о Стеньке Разине» (1826):

Что не конский топ, не людская мольва,  
Не труба трубача с поля слышится,  
А погодушка свищет, гудит,  
Свищет, гудит, заливаается.

Большое значение в литературных спорах о народном русском стиле, кроме пишиковских «Разговоров о словесности» (1811), имела брошюра Н. И. Гнедича: «Простонародные песни нынешних греков» (1826). Гнедич, доказывая близость греческого песенного фольклора к русскому, отмечая основные черты сходства между ними, тем самым характеризовал русский народно-поэтический стиль: «Не станем говорить о диких порывах гения и своевольных его переходах, сих свойствах, отличающих нашу поэзию простонародную и находимых в песнях греков; не станем говорить об оборотах, движении стиха, лю-

---

<sup>1</sup> См. статьи В. А. Закруткина: «Братья разбойники» Пушкина», «Ученые записки Государственного педагогического института им. Герцена», 1936, в. II, и «Разбойничий фольклор в «Братьях разбойниках», «Резец», 1936, № 2, стр. 16—18, а также Н. Гудзия, «Братья разбойники» Пушкина», «Известия Акад. наук СССР», Отделение общественных наук, 1937, № 2—3, стр. 652—657.

<sup>2</sup> Ср. позднее у К. Ф. Рылеева те же стилистические приемы в набросках «Палея» и в «Гайдамаках», представляющие собою отражение поэтики украинских дум. (См. В. И. Маслов, «Литературная деятельность К. Ф. Рылеева», Киев, 1912.)

В «Якутской балладе» А. А. Марлинского — «Саатырь»:

Не ветер вздыхает в ущелье горы,  
Не камень слезится росой,  
То плачет якут до полночной поры,  
Склонясь над женой молодою.

У И. И. Козлова в стихотворении «Плач Ярославны»:

То не кукушка в роще темной  
Кукует рано на заре —  
В Путивле плачет Ярославна  
Одна на городской стене.

Ср. у В. К. Кюхельбекера в стихотворении «Святополк Окаянный» («Полярная звезда» на 1824 год, «Мнемозина», 1824, № 1):

Не вепрь, копьем навлет пораженный,  
В заглохший кровясь бор,  
Грозит клыкком и мечет раскаленный  
На стаю гончих взор:  
Под градом стрел в уход от них стремится  
Ужасный Святополк.



бимых повторениях речей и фраз, о многих чертах, которые составляют особенность песен русских...» Главные и характерные совпадения греческой простонародной стилистики с русской, по мнению Гнедича, касаются основных приемов народно-поэтического творчества. К числу таких Гнедич, прежде всего, относит отрицательные сравнения. «Род сих сравнений отрицательных, неизвестный древней поэзии греческой, составляет отличительное свойство нашей древнейшей поэзии, и высшей и простонародной; начиная со «Слова о полку Игореве»<sup>1</sup> до новейших песен народных<sup>2</sup>, эти сравнения встречаются в них беспрерывно».

С областью устной национальной поэзии сливалась в романтическом понимании и древнерусская письменность не-церковного содержания, особенно цикл летописных сказаний и легенд. В «Песни о вещем Олеге» Пушкин стремится привить балладному стилю «просторечие» летописного повествования. Язык летописи и образ мыслей, свойственный старине, привлекали внимание поэта и в работе над «Борисом Годуновым»<sup>3</sup>.

М. П. Погодин так передавал свое впечатление от драматического языка «Бориса Годунова»: «Вместо высокопарного языка богов, мы услышали простую, ясную, обыкновенную и, между тем, поэтическую, увлекательную речь».<sup>4</sup> Н. А. Мельгунов писал М. П. Погодину от 7—10 августа 1827 года, что для людей с предрассудками французской школы «самая простота языка Пимена становится предметом соблазна».<sup>5</sup>

С половины двадцатых годов<sup>6</sup> начинаются пушкинские попыт-

---

<sup>1</sup> «Не буря соколов занесла, через поля широкие: слетаются галки стадами к Дону великому... Не сороки стрекочут, ездит по следам игоревым Гзак и Кончак...»

<sup>2</sup> Не сокол летал по поднебесью,  
То ходил, гуляя добрый молодец...

Ср. в «Буковалле» у Гнедича:

Что за шум, что за гром раздастся кругом?  
Не быков ли то бьют? Не зверей ли травят?  
Нет, то бьют не быков, не зверей то травят:  
То сражается с турками Клефт Буковалл.

<sup>3</sup> См. мою книгу «Язык Пушкина» и статью Г. О. Винокура «Язык «Бориса Годунова» в сборнике «Борис Годунов», 1936.

<sup>4</sup> «Русский архив», 1865, № 1, стр. 95. Ср. Пушкин в изд. Брокгауз-Ефрон, т. III, стр. 568.

<sup>5</sup> М. Цявловский, «Пушкин по документам архива М. П. Погодина», «Литературное наследство», № 16—18, стр. 694.

<sup>6</sup> Ранняя эпиграмма «На А. С. Струдау»:

Вкруг я Струдау хожу,  
Вкруг библического;  
Я на Струдау гляжу —  
Монархического, —

удачно сопоставленная академиком Вс. Ф. Миллером с народной песней:

ки стилизаций народно-поэтического творчества. Отрывок «Как жениться задумал царский арап» (1824) и «Песни о Стеньке Разине» (1826) демонстрируют глубину освоения Пушкиным стилей народной песни.

Работа Пушкина над народными сказками ярко отражает пушкинские приемы воспроизведения эпической простоты народного стиля и пушкинские методы синтезирования литературно-книжного и устно-поэтического творчества. Передавая дух и стиль народной сказки, Пушкин не избегает лирических формул литературного языка. Самый пушкинский синтез состоит в том, что, с одной стороны, он придает лирическое разнообразие и широкое, обобщающее содержание формам народной поэзии, а с другой — Пушкин находит в фольклорных образах и приемах могущественное средство национального обновления и демократизации книжно-поэтических стилей. Вот несколько примеров отражения литературной лирической фразеологии в стиле пушкинских сказок:

*Черной зависти полна...  
(«Сказка о мертвой царевне».)*

*Головой на лавку пала  
И тиха, недвижна стала...  
(Ibid.)*

*Сотворив обряд печальный,  
Вот они во гроб хрустальный  
Труп царевны молодой  
Положили...  
(Ibid.)*

*Вдруг погасла жертвой влобе  
На земле твоя краса;  
Дух твой примут небеса.  
(Ibid.)*

*И в хрустальном гробе том  
Спит царевна вечным сном...  
и мн. др.*

В стиле пушкинских сказок приемы смещения народно-поэтических и книжных образов и выражений органичны: они внутренне оправданы глубоким смысловым родством сочетающихся фраз:

---

*Круг я печки хожу,  
Круг муравленья,  
Я на печку гляжу,  
На муравленую...  
и пр.*

покоилась на привычном для дворянского обихода песенно-игровом мотиве. Ср. у кн. Вяземского в письме к Тургеневу (от 3 октября 1819 года):

*На царей не гляжу,  
Вкруг царей не хожу,  
А я с флюсом сижу,  
Вкруг постели хожу.  
(Остаф. арх., I, стр. 320.)*

Но царевна молодая,  
Тихомолком расцветая,  
Между тем росла, росла,  
Поднялась — и расцвела.  
(«Сказка о мертвой царевне».)

Ты встаешь во тьме глубокой,  
Круглолицый, светлокой,  
И, обычной твоей любя,  
Звезды смотрят на тебя.  
(Ibid.) и др. под.

Особенно сложны и разнообразны формы этого смешения в «Сказке о золотом петушке», в которой больше всего отслоений литературно-книжной речи. Например:

Застонала тяжким стоном  
Глубь долин и сердце гор  
Потряслось...

Царь, хоть был встревожен сильно,  
Усмехнулся ей умильно  
и т. п.

Процесс воспроизведения народно-эпического стиля состоял не только в стилизации непосредственности и простоты выражения, своеобразной наивной народно-поэтической экспрессии, в широком использовании формул простонародного слога и оборотов просторечия, но и в воссоздании «мировоззрения», «духа» национальной поэзии.<sup>1</sup>

Еще Н. И. Гнедич заявлял, что олицетворение и очеловечение предметов неодушевленных и зверей, особенно птиц, которые, наделенные даром слова, начинают говорить, — отличительная особенность русской народной поэзии, придающая ей восточный колорит. «Ни один из народов, которых словесность нам известна, не употреблял с такою любовью птиц в песнях своих, как русские. ...Соловьи, гуси, утки, ласточки, кукушки составляют действующие лица наших песен, любимейшие сравнения древнейших произведений поэзии, начиная с «Слова о полку Игореве». Есть песни, например: «Протекало теплое море» или «За морем синица непышно жила», в которых, с необыкновенною веселостью ума русского, перебраны почти все птицы домашние и окружающие жилища человеческие» («О простонародных песнях современных греков»).

Ср. у Пушкина в сказках:

И царица над ребенком,  
Как орлица над орленком...  
(«Сказка о царе Салтане».)

---

<sup>1</sup> В. Д. Комовский писал Н. М. Языкову (от двадцать пятого апреля 1832 года) о стиле пушкинских сказок: «В сказке Жуковского нахожу я более искусственности, чем у Пушкина. Жуковский как сказочник обринулся и приделался на новый лад, а Пушкин — в бороде и армяке. Читая Спящую Царевну нельзя забыть, что ее читаешь. Читая же сказку Пушкина, кажется, будто слушаешь рассказ ее, по русскому обычаю, для того, чтоб сон нашел» («Литературное наследство», № 19—21, стр. 79—80).

В сарачинской шапке белой  
Весь как лебедь поседельный,  
Старый друг его скопец...  
(«Сказка о золотом петушке».)

Особенно выразительны «зоологические» сравнения в «Песнях западных славян» (ср. также в повествовательном стиле «Анджело»):

С того времени он тоскуя бродит,  
Словно вол, ужаленный ямиею.  
(«Янко Марнавич».)

Но мне скучно, хлеб их мне, как камень,  
Я неволен как на привязи собака...  
(«Влах в Венеции».)

Здесь я точно бедная мурашка,  
Занесенная в озеро бурей.  
(Ibid.)

Стал глядеть он на мертвую мать,  
Будто волк на спящую козу.  
(«Гайдук Хризнич».)

И все трое со скалы в долину  
Сбежали, как бешеные волки...  
(Ibid.)

Ср.:

И затрясся вурдалак проклятый,  
В двери бросился и бежать пустился,  
Будто волк, охотником гонимый...  
(«Марко Якубович».)

Ногти выросли, как вороньи когти...  
(«Марко Якубович».)

Он бежал быстрее, чем лошадь,  
Стременами острыми язвима...  
(Ibid.)

В третий день вошел карлик малый —  
Мог бы он верхом сидеть на крысе.  
(Ibid.)

Не два волка в овраге грызутся,  
Отец с сыном в пещере бранятся.  
(«Песня о Георгии Храбром») <sup>1</sup>

В «Песнях западных славян» Пушкин образует сложный сплав разных систем народно-поэтической фразеологии с выражениями бытовой устной речи и книжно-поэтического языка.

Тут можно найти отслоения стиля не только народной песни, но и сказки, а больше всего — былины. Например:

Слышит, воеет ночная птица,  
Она чует беду неминучу;  
Скоро ей искать новой кровли  
Для своих птенцов горемычных.  
Не сова воеет в Ключе-граде,  
Не луна Ключ-град озаряет,

---

<sup>1</sup> Ср. в «Древних русских стихотворениях» (Москва, 1804) зоологические образы и сравнения на стр. 53, 56, 60, 67, 85, 87, 100 и др.

В церкви божией гремят барабаны,  
Вся свечами озарена церковь...  
(«Видение короля».)

Тут и смерть ему приключилась.  
(«Янко Марнавич».)

Ср. конец народной песни о «Гришке Расстриге»: «И тут ему смерть приключилась» или конец народного стихотворения «Ермак взял Сибирь»: «Тут Ермаку смерть случилась». («Древние русские стихотворения», 1904, стр. 319 и 324.)

Ср. песенно-лирические формулы:

Против солнышка луна не пригreet,  
Против милой жена не утешит.  
(«Яныш Королевич».)

Ср. фразеологию сказочного типа:

Стала пухнуть прекрасная Елена,  
Стали баять: Елена брюхата<sup>1</sup>.  
Каково-то будет ей от мужа,  
Как воротится он из-за моря.  
(«Феодор и Елена».)

Круглый год проходит, и Феодор  
Воротился на свою сторонку.  
Вся деревня бежит к нему навстречу.  
Все его приветно поздравляют.  
(Ibid.)

Отвечает Георгий угрюмо:  
Из ума, старик, видно, выжил,  
Коли лаешь безумные речи.  
Старый Петро пуще осердился,  
Пуще он бранится, бусует<sup>2</sup>.  
(«Песня о Георгии Черном») и т. п.

Ср.:

Между ими хлещет кровь ручьями,  
Как потоки осени дождливой...  
(«Видение короля».)

А суки дерев так и трещали,  
Ломаясь, как замерзлые прутья...  
(«Марко Якубович».)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ср. в старине «Сорок калик с каликою»:

*Побаяти речи забавные.*  
(«Древние русские стихотворения», стр. 192—193.)

<sup>2</sup> Ср. стиль «Сказки о рыбаке и рыбке».

<sup>3</sup> Для сравнения со стилем «Песен западных славян» представляют интерес такие строки «Древних русских стихотворений»:

А с того время захворала она,  
Захворала скорбью не доброю,  
Слегла княгиня во гноище...  
(«Сорок калик с каликою».)

Камень от огня разгорается,  
И булат от жару растопляется,  
Материно сердце распущается, —

А рядом с народно-поэтическими оборотами располагаются выражения и образы литературно-книжной речи:

*Ужасом в нем замерло сердце...*  
(«Видение короля».)

*Рано утром, чуть заря зарделась...*  
(«Яныш Королевич».)

*Неподвижно глядел на него Марко,  
Очарован ужасным его взором.*  
(«Марко Якубович») и др.

Вместе с тем в стиль этого былинного цикла широко и свободно вливаются церковно-славянские формулы, характеризующие христианскую культуру славянства:

*Громко мученик господу взмолился:  
«Прав ты, боже! меня наказуя!  
Плоть мою предай на растерзанье,  
Лишь помилуй мне душу, Иисусе!»*  
(«Видение короля».)

*Нарекает жабу Иваном  
(Грех велик христианское имя  
Нареци такой поганой твари!)  
(«Феодор и Елена».)*

*Воротись, ради господа бога:  
Не введи ты меня в искушение...*  
(«Песня о Георгии Черном».)

Иногда стиль песен сливается с языком старорусского житийного повествования:

*Поднял он голову Елены;  
Стал целовать ее умиленно,  
И мертвые уста отворились,  
Голова Елены провещала...*  
(«Феодор и Елена».)

В некоторых случаях былинный язык склоняется к формам стиля старорусских героических воинских повестей (вроде «Слова о полку Игореве»):

*Кровью были покрыты наши сабли  
С острия по самой рукояти...*  
(«Битва у Зеницы-великой».)

*Кровь по сабле свежая струится  
С вострия до самой рукояти...*  
(«Видение короля».)

---

*И дает она много свинду, пороку,  
И дает оружие долгомерное.*  
(«Василий Буслаев молиться ездил».)

*Не отколь взялся млад сизой орел,  
В когтях несет ручку он белую,  
А белу ручку с золотым перстнем.*  
(«Князь Роман жену терял») и др. под.

Глубокая «народность» пушкинского фольклорного стиля особенно ощутительна при сопоставлении пушкинских «Песен западных славян» с циклом «сербских песен» Востокова. Например, у Востокова в «Жалобной песне благородной Асан-Агницы» («Северные цветы» на 1827 год, стр. 277—281):

Не снег то, не белые лебеди,  
А белеется шатер Асан-Аги,  
Где он лежит тяжело раненый.

У Пушкина в стихотворении «Что белеется на горе зеленой» (1835):

То не снег и не лебеди белы,  
А шатер Аги Асан-Аги.  
Он лежит в нем, весь люто изранен,

У Востокова:

Вняла жена таковы слова;  
Стоит, цепenea от горести;  
Вдруг конский топот слышала:  
Взметалась жена Асан-Аги,  
Чтоб с башни из окна ей низринуться.

У Пушкина:

Как услышала мужнины речи,  
Запечалилась бедная Кадуна.  
Она слышит, на дворе бьют кони;  
Побежала Асан-Агница,  
Хочет броситься, бедная, в окошко.

У Востокова:

Успокоилась тогда Агница,  
Обнимает брата с горькой жалобой:  
«Ах, братец, какое посрамленье мне!  
Выгоняют меня от пятерых детей!»

У Пушкина:

Воротилась Асан-Агница,  
И повисла она брату на шею —  
«Братец милый, что за посрамленье:  
Меня гонят от пятерых деток».

Понятно, что у Пушкина в стиле «Песен западных славян» не встречается таких выражений традиционного книжно-поэтического языка, противоречащих духу русской народной поэзии, как, например, в «Сербских песнях» А. Х. Востокова:

Небожители солнце утешали...  
(«Девушка и солнце».)

Чтоб сердце не расторглось злой тоской...  
(«Жалобная песня благородной Асан-Агницы».)

И тогда же, от безмерных жалости,  
На детей взирая, предала свой дух...  
(Ibid.)

Таким образом, 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.<sup>1</sup> Народно-поэтический стиль Пушкина точно соответствует бытовой ситуации, реальным чертам жизни и характерным представлениям русского народа. Например, в «Сказке о мертвой царевне»:

Усадили в уголок,  
Подносили пирожок;  
Рюмку полную наливали,  
На подносе подавали.  
От зеленого вина  
Отрекалася она.  
Пирожок лишь разломилла,  
Да кусочек прикусила,  
И с дороги отдыхать  
Отпросилась...

Любопытно, что даже в переводе литовской баллады Мицкевича «Будрык и его сыновья» Пушкин усиливает народно-поэтический колорит речи:

*Нет на свете царицы краше польской девицы.  
Весела, что котенок у печки,  
И как роза румяна, а бела что сметана;  
Очи светятся, будто две свечки!*

У Мицкевича «котенок» просто, лицо блее молока, веки с черными ресницами, «очи блестят, как две звездочки».

Высшим достижением Пушкина в этом кругу является драматический язык «Русалки».

Современники великого поэта единогласно свидетельствуют не только о том, как глубок был интерес Пушкина к народной словесности, особенно в последний период его творчества, как разносторонни и широки были его знания в этой области, но и о том, что Пушкин в народной поэзии находил живой источник для выражения своих чувств и мыслей в быту.

Мицкевич писал о Пушкине этого периода: «Вместо того, чтобы с жадностью пожирать романы и заграничные журналы, которые некогда занимали его исключительно, он ныне более любит вслушиваться в рассказы народных былин и песней и углубляться в изучение отечественной истории»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ср. смешение образов и перевод их в народно-поэтическую атмосферу в эпиграмме (1829):

Там, где древний Кочерговский  
Над Ролленем опочил,  
Дней новейших Тредьяковский  
Колдовал и ворожил:  
Дурень, к солнцу став спиною,  
Под холодный Вестник свой  
Прыскал мертвою водою,  
Прыскал ижицу живой.

<sup>2</sup> Мицкевич о Пушкине, «К биографии Пушкина», Москва, 1885; ч. II, стр. 164.



Намереваясь отправиться в Польшу (в отчаянии от задержки сватовства к Гончаровой), Пушкин все напевал Нащокину: «Не женись ты, добрый молодец, а на те деньги коня купи»<sup>1</sup>.

Не менее показателен и такой рассказ: «На придворных балах Пушкину было просто скучно. Покойная Л. Д. Шевич передавала... как, стоя возле нее и потягиваясь, он сказал два стиха из старинной песни:

Неволя, неволя, боярский двор,  
Стоя наешься, сидя напишешься...<sup>2</sup>

Параллельно с расширением народно-поэтической струи в потоке пушкинского творчества, расширяется и углубляется влияние выражений и формул древнерусской словесности и книжности на пушкинский стиль. Пушкин нашел в древнерусской письменности источник национально-характеристических красок и исторических образов. Отголоски старинного русского языка в пушкинской фразеологии сливались с формами народно-поэтического творчества и с оборотами нового лирического стиля.

Например:

И дабы впредь не смел чудесить,  
Поймавши истинно повесить  
И живота весьма лишить...  
(1825.)

Ср. в «Сказке о царе Салтане»:

В гневе начал он чудесить  
И гонца хотел повесить.

Ср. у А. А. Марлинского в рассказе «Латник» — слова аудитора о Наполеоне: «Я как раз подведу законцу, чтобы его, яко не имеющего дворянского звания, прогнать за побег сквозь строй шпидрутеном, а за мятеж весьма лишит живота» («Русские повести и рассказы», IV, стр. 6).

С наибольшей широтой синтез современной Пушкину поэтической речи с образами и фразеологией устной народной поэзии и древнерусской письменности осуществлен в «Борисе Годунове» и в «Полтаве». М. А. Максимович, характеризуя «Слово о полку Игореве» как «первородный, изящный образец собственно-русской, настоящей исторической поэмы», сопоставлял его с «Полтавой» Пушкина: «в новейшее время русская поэзия, при переходе своем к самобытности явилась историческою поэмою в поэме Пушкина «Полтава»<sup>3</sup>. В самом деле, в «Полтаве» есть явные признаки исторического стиля, стиля эпохи, например:

Мазепа козни продолжает.  
С ним полномощный езуит  
Мятеж народный учреждает  
И шаткий трон ему сулит.

<sup>1</sup> П. Бартенев, «Рассказы о Пушкине», Москва, 1925, стр. 41.

<sup>2</sup> «Русский архив», 1889, III, стр. 114, примечание.

<sup>3</sup> Собр. соч. М. А. Максимовича, Киев, 1880, т. III, стр. 512, 514.

Во тьме ночной они как воры  
Ведут свои переговоры,  
Измену ценят меж собой,  
Слагают цифр универсалов.

*Пестреют шапки, Копья блещут.  
Бьют в бубны. Скачут сердюки.  
В строях равняются полки.*

Телега стала. Раздалось  
Моление ликов громогласных.  
С кадил куренье поднялось.  
За упокой души несчастных  
Безмолвно молится народ.

*Гремит анафема в соборах.  
Мазепы лик терзает кат.*

С другой стороны, фразеология «Полтавы» переполнена образами и оборотами народной поэзии. Например, стих:

Как пахарь битва отдыхает

навеян либо «Словом о полку Игореве», либо русскими народными песнями (ср. в народной песне:

Распахана шведская пашня,  
Распахана солдатской белой грудью;  
Орана шведская пашня  
Солдатскими ногами).<sup>1</sup>

А. Желанский отметил, что «описательная деталь из «Полтавы» «дрема долит» — деталь не пушкинская. Ее можно прочесть в солдатской песне у Чулкова (ч. 3, № 156): «Не сон меня клонит, не дрема долит». И там же (ч. 4, № 135) в темнично-разбойничьей песне: «Сердечко щемит, дрема долит» (стих повторяется четыре раза)<sup>2</sup>.

Вместе с тем, в план исторического изображения Пушкин переносит живые образы современного поэтического языка. Например, в «Полтаве»:

Кто снидет в глубину морскую,  
Покрытую недвижно льдом?  
Кто испытующим умом  
Проникнет бездну роковую  
Души коварной?..

Ср. в письме Н. Бестужева «Об удовольствиях на море» («Полярная звезда» на 1824 год, стр. 209) определение «равнодушного» по внешности человека: «Человек, рожденный с пылким сердцем, силою привычки принимающий равнодушие, не переменит своих чувствований; только образ выражения его будет иной... равнодушный человек не есть еще хладнокровный... между

<sup>1</sup> Н. Лернер, «Из истории занятий Пушкина «Словом о полку Игореве», сборн. «Пушкин 1834», Ленинград, 1934.

<sup>2</sup> А. Желанский, «Сказки Пушкина в народном стиле», Гослитиздат, 1936, стр. 151.

тем и другим такая же разница, как между текучею и стоячею водами, льдом покрытыми; наружный вид обеих одинаков, но одна промерзнет до самого дна, другая не перестает течь и журчать под своим непроницаемым покровом». Характерно, что между этой статьей и пушкинской «Полтавой» есть соответствие еще в одном образе, хотя фразеологическая оболочка его у обоих писателей различна. У Н. Бестужева читаем: «Вы увидите человека рассудительного, который не бросится в ваши объятия с уверениями, но в продолжении времени поступками своими докажет, что недаром загорается огонь в глазах его при имени любви и дружбы. *Не то железо горячо к ощущению, от которого брызжут искры, но то, которого поверхность уже темнеть начинает*»<sup>1</sup>. Ср. в «Полтаве»:

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.

Со второй половины двадцатых годов основное ядро системы национальной русской поэтической речи представляется Пушкину более или менее установленным. Пушкин теперь стремится расширить круг литературных стилей, сочетая «крайности», воскрешая и наполняя новым жизненным и образно-художественным содержанием старинные выражения. Снимаются все преграды на пути движения в литературу для всех тех элементов русского языка, которые могли претендовать на общенациональное значение и которые могли бы содействовать развитию индивидуально-художественных композиций. Вместе с тем старинные обороты получают резкий отпечаток живой народной общерусской речи.

В «Родословной моего героя» поразительны приемы перевода старинных летописных формул, древнеруссизмов, исторических терминов и книжно-поэтических образов в фамильно-сказовый стиль, блестящий всей непринужденностью и простотой бытового рассказа. Например:

Одульф, его начальник рода,  
Вельми бе грозен воевода  
(Гласит софийский хронограф).  
При Ольге сын его Варлаф  
Приял крещение в Цареграде  
С приданым греческой княжны.

---

<sup>1</sup> Вместе с тем характерно, что запомнившееся Пушкину (по свидетельству И. И. Панаева) в стихах Бенедиктова сравнение неба с опрокинутой чашей еще раньше встречается в той же статье Н. Бестужева: «*Небо, как опрокинутая чаша с алмазными звездами своими, отражается в совершенно тлхой поверхности моря*». Ср. у Бенедиктова в стихотворении «Облака»:

Чаша неба голубая  
Опрокинута на мир.

От них два сына рождены,  
Якуб и Дорофей. В засаде  
Убит Якуб, а Дорофей  
Родил двенадцать сыновей...

Ср., например, в «Медном всаднике»:

Да умирится же с тобой  
И побежденная стихия.

У Карамзина в «Истории государства Российского» (т. I, стр. 136) в летописном тексте: «Первым словом да умиримся с вами, греки»<sup>1</sup>.

Таким образом, национально-реалистический стиль Пушкина закладывается на глубоком фундаменте стилей устной русской народной поэзии, старой письменности, новой лирической поэзии и прозы XVIII — начала XIX века и живой разговорной русской речи — во всей широте и во всем разнообразии ее проявлений. «Странное», то есть оригинальное, самобытное народное «просторечье» становится одним из главных источников пушкинской поэзии.

§ 11. Около середины двадцатых годов в пушкинском творчестве резко обостряется процесс национально-демократического оправдания «европейской» системы лирического выражения, процесс приспособления живой условно-литературного поэтического языка к семантике живой народной русской речи.

Стихотворение «Телега жизни», противопоставленное традиционным «колесницам жизни», демонстрировало этот новый путь поэта<sup>2</sup>.

Традиционные книжные образы переводятся на язык национально-бытового обихода:

Ступая в жизнь, мы быстро разошлись,  
Но невзначай проселочной дорогой  
Мы встретились и братски обнялись.  
(«19 Октября», 1825.)

Характерным примером стилистического обновления традиционной фразеологии (посредством просторечного изменения образов и конструктивного сочетания разнородных семантических элементов) могут служить такие стихи из послания «К Языкову» (1824):

Но злобно мной играет счастье;  
Давно без крова я ношуся,  
Куда подует самовластье;  
Уснув, не знаю, где проснусь.  
Всегда гоним, теперь в изгнаныи  
Влачу закованные дни.

Ср.:

Гонимый рока самовластьем.

<sup>1</sup> Ср. Ф. И. Буслаев, «О преподавании отечественного языка», 1844, ч. I, стр. 286.

<sup>2</sup> См. «Язык Пушкина», гл. IX, стр. 436—441.

Ср. старую формулу у Озерова в трагедии «Димитрий Донской»:

Захочет в страхе жить и дни, как цепи, влечь.  
(Действ. I, явл. 4.)

Ср. романтическое преобразование этого выражения у А. А. Марлинского в «Страшном гадании»: «И ты хочешь, чтобы я разбил последнее звено утешения в чугунной цепи жизни, которую отныне я осужден волочить подобно колоднику»<sup>1</sup>.

Еще пример. У Пушкина:

Блажен, кто про себя таил  
Души высокие созданья,  
И от людей, как от могил,  
Не ждал за чувства воздаянья!

(«Разговор книгопродавца с поэтом», 1824.)

Ср. у А. А. Бсстужева: «Наш свет — труп поваленный» («Полярная звезда» на 1825 год, стр. 8).

У Ф. Глинки в стихотворении «Горе и благодать» («Полярная звезда» на 1824 год, стр. 228):

И человекoв род лукавый  
Был вид поваленных грoбoв

И позднее у Пушкина в стихотворении «Чернь» (1828):

Душе противны вы, как грoбы.

Любопытна стилистическая борьба между новым демократическим народно-поэтическим языком, близким по своей лексической окраске, по фразеологическому строю к стилю Катенина («Убийца»), и балладной манерой Жуковского в черновых набросках «Жениха»<sup>2</sup>. Характерны, например, такие выброшенные стихи в духе Жуковского (1825):

Стоит бледна, как полотно,  
Открыв недвижно очи,  
И все глядит она в окно,  
В печальный сумрак ночи.

Ср.:

Наташа снова задрожит  
И взор недвижный устремит  
То в окны, то к порогу,  
Молясь тихонько богу.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> «Русские повести и рассказы», ч. II, стр. 257.

<sup>2</sup> Во всяком случае, Катенин обнаружил тонкое критическое чутье, вскрыв это столкновение разнородных стилистических тенденций в исправленном тексте «Жениха». «Наташа Пушкина, — писал он Н. И. Бахтину (от 28 ноября 1827 года), — вся сшита из лоскутьев, Светлана и Убийца окрадены бессовестно...» («Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину», СПб, 1911, стр. 100—101.)

<sup>3</sup> Но национализация «европеизмов» в стиле Пушкина была чужда узкого славянофильства. И, конечно, ошибочны попытки увидеть влияние Даля, например, в стиле «Медного всадника». Д. Соколов писал о языке «Медного всадника»: «Примесь простонародного языка уже была отмечена для «Медного всадника»; но он, сверх того, изобилует еще заменою иностранных слов —

Наиболее рельефно драматическая струя живой русской речи в стиле лирического монолога обнаруживается в стихотворении «Признание» (1824). Тут нет ни одного книжно-поэтического выражения, которое не могло бы быть употреблено в устном разговоре. С лирического стиля совлечен весь искусственный парад литературности. Слово преодолевает всякие литературные преграды и служит непосредственным выражением чувства.

Например:

Мне не к лицу и не по летам..  
Пора, пора мне быть умней!  
Но узнаю по всем приметам  
Болезнь любви в душе моей:  
Без вас мне скучно, — я зеваю;  
При вас мне грустно, — я терплю;  
И, мочи нет, сказать желаю,  
Мой ангел, как я вас люблю!

. . . . .  
Вы улыбнетесь, — мне отрада;  
Вы отвернетесь, — мне тоска;  
За день мучения — награда  
Мне ваша бледная рука.

Лишь выражение — *болезнь любви* — при всей его оправданности — ведет к старому лирическому контексту. Ср.:

Но прежних сердца ран,  
*Глубоких ран любви*, ничто не излечило,  
(«Погасло дневное светило...», 1820.)

И ни единый дар возлюбленной моей,  
Святой залог любви, утеха грусти нежной,  
*Не лечит ран любви* безумной, безнадежной..  
(«Пускай увенчанный любовью красоты...», 1824.)

Пускай же ввек *сердечных ран*  
Не растравит воспоминанье..  
(«Храни меня, мой талисман!», 1827.)

Ср. у Батюшкова:

Ах! небо чуждое не лечит *сердца ран*..  
(«Разлука».)

Однако все образы «Признания», даже последние стихи:

Ах, обмануть меня не трудно!..  
Я сам обманываться рад, —

представляющие перевод-реминисценцию стихов Парни (первая элегия, четвертая книга):

---

русскими (и не особенно удачно, так как взяты они у Дала): «прозванье» вместо «фамилия»; «медная шапка» вместо «каска»; «пятое жильё» вместо «пятый этаж». Петербург везде руссифицирован: «Петра творенье», «град Петров», «Петроград», или взята даже греческая форма «Петрополь», лишь бы не немецкая». Д. Н. Соколов, «Пушкин в Оренбурге», «Пушкин и его современники», в. XXIII—XXIV, стр. 88.

Qu'il est facile d'abuser  
L'amant qui s'abuse lui-même,<sup>1</sup> —

звучат, как простое, непосредственное и глубоко искреннее отражение личного чувства поэта.

Не менее ярким примером образного оправдания и, следовательно, смыслового преобразования традиционной лирической перифразы является употребление выражения *утро года* (весна) в «Евгении Онегине»:

С улыбкой ясною природа  
Сквозь сон встречает утро года.  
(7, I.)

«Утро года» ассоциируется с образом спящей природы: перифраза становится метафорическим неологизмом (ср. «*утро лет*», «*утро дней*»).

Ср. беспредметно-условное употребление той же перифразы — и притом в переносном значении — *юность* в ранних стихах Пушкина:

Погиб на *утре лет*,  
Как ранний на поляне цвет...  
(«К Дельвигу», 1817.)

Или:

И вяну я на *темном утре дней*...  
(«Элегия», 1816.)

Ср. у В. Туманского:

Он на *утре дней угас*...  
(«Надгробная надпись», 1818.)

У Баратынского — «К Алине» (1819):

Ты в *утро дней едва вступила*...

Еще ранее у И. И. Дмитриева:

*Утро дней моих затмилось*  
И опять не расцветет.  
(«Стансы к Н. М. Карамзину», 1793.)

Кроме того, Пушкин с середины двадцатых годов начинает чертить новые стилистические узоры по чужой канве, создавать вариации тем и образов, уже вошедших в общечеловеческий фонд мировых художественных образов. При этом Пушкин, индивидуализируя эти образы, воспроизводит их при посредстве самых простых, национально-бытовых красок русского языка. В сущности, перед нами тот же процесс испытания материала, процесс приспособления живой русской речи к воплощению сложных и многозначительных образов мировой литературы. Именно такая сложная художественная задача разрешается «Сценой из «Фауста». Живой диалог пересыпан выражениями

<sup>1</sup> См Б. В. Никольский, «Академический Пушкин», 1899, июль, стр. 27. Ср. также примечания Н. О. Лернера в Соч. Пушкина, под редакцией Венгерова, т. III, стр. 545.

и оборотами разговорного языка («Сухая шутка!» — «о вот наука!»... — «И первое свиданье, Не правда ль?» — «Ты бредишь, Фауст, наяву» и т. п.). Налет книжной элегической фразеологии не очень густ. Таковы, например, русско-французские элегические формулы:

Тогда ль, как *розами венчал*  
Ты благосклонных *дев веселья*...

Как хитро в *деве простодушной*  
Я *грезы сердца возмущал*...  
и нек. др.

Показательны для новых национально-реалистических форм пушкинского стиля такие образы «Сцены из «Фауста»:

Так безрасчетный *дуралей,*  
Вотще решаешь на *злое дело,*  
Зарезав нищего в *лесу,*  
Бранит ободранное *тело;*  
Так на *продажную красу,*  
Насытись ею *торопливо,*  
Разврат *косится боязливо*...

Слагаясь в новые группы, вступая в новые связи, старые образы наполняются новым бытовым содержанием. Например:

Мечты *кипят;* в уме, *подавленном тоской,*  
Теснится *тяжких дум избыток.*  
(«Воспоминание», 1828.)<sup>1</sup>

Давно в *глубокой тишине*  
Уже *донос он грозный копит.*  
(«Полтава».)

По *капле, медленно, глотаю скуки яд*...  
(«Зима. Что делать нам в деревне...», 1829.)

Жестоких *опытов собирая поздний плод,*  
Они *торопятся с расходом свесть приход.*  
(«К вельможе», 1830.)

Ты *счастлив: ты свой домик малый,*  
Обычай *мудрости храня,*  
От *злых забот и лени вялой*  
Застраховал, *как от огня*...  
(«Новоселье», 1830.)

Стамбул *отвык от поту битвы*...  
(«Стамбул гяуры нынче славят», 1830.)

Треща в *объятиях пожаров,*  
Валились *дома янычаров*...  
(Ibid.)

Иль *старый богатырь, покойный на постеле,*  
Не в *силах завинтить свой измаильский штык?*  
(«Клеветникам России», 1831.)

---

<sup>1</sup> Ср.:

Какой *волшебною тоскою*  
Стеснялась *пламенная грудь*...  
(Отрывки из «Путешествия Онегина».)

Кровь *бродит; чувство, ум тоскою стеснены*...  
(«Осень».)



Национально-демократическое обновление стиля, сближение его с живой разговорной речью увеличивает лаконическую сжатость поэтического языка, который освобождается от ветхих дополнений, вялых метафор и перифраз<sup>1</sup>. Это отражается на построении фразы, границы которой сближаются с коротким, нераспространенным предложением.

Например:

Сердце в будущем живет,  
Настоящее уныло;  
Все мгновенно, все пройдет,  
Что пройдет, то будет мило.

Или:

Увы, наш круг час от часу редеет;  
Кто в гробе спит, кто дальний сиротеет;  
Судьба глядит, мы вянем; дни бегут.  
(«19 Октября», 1825.)

Ср.:

Онегин сохнет, и едва ль  
Уж не чахоткою страдает.  
Все шлют Онегина к врачам,  
Те хором шлют его к водам.  
А он не едет; он заране  
Писать ко прадедам готов  
О скорой встрече; а Татьяне  
И дела нет (их пол таков);  
А он упрям, отстать не хочет,  
Еще надеется, хлопочет...  
(8, XXXI—XXXII.)

Вместе с тем, 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, иногда почти неуловимой иронии. Смещение старых поэтических образов с непринужденными, точными и конкретными обозначениями бытовой речи придает необыкновенную стилистическую подвижность и экспрессивное разнообразие пушкинскому стилю. Например:

*Как в лес зеленый из тюрьмы  
Перенесен колодник сонный,  
Так уносились мы мечтой  
К началу жизни молодой.*  
(«Евгений Онегин», 1, XLVII.)

*Погасший пепел уж не вспыхнет,  
Я все грущу; но слез уж нет,  
И скоро, скоро бури след  
В душе моей совсем утихнет.*  
(1, LIX.)

---

<sup>1</sup> Пушкин даже в замечаниях на «Слово о полку Игореве» выражает свое предпочтение «живому и быстрому описанию» перед «иносказаниями старого времени».

Пошла, но только повернула  
В аллею, — прямо перед ней,  
Блестя взорами, Евгений  
Стоит, подобно грозной тени,  
И как огнем обожжена  
Остановилась она...  
(3, XL1.)

И постепенно в усыпленье  
И чувств и дум впадает он,  
А перед ним воображенья  
Свой пестрый мечет фараон.  
(8, XXXVII.)

Вокруг ручьев его волшебных  
Больных теснится бледный рой,  
Кто жертва чести боевой,  
Кто почечуя, кто Киприды.  
(Отрывки из «Путешествия  
Онегина».)

Для расчета и отваги,  
Идет купец взглянуть на флаги.  
(*ibid.*)

Ироническое отношение Пушкина к высокой беспредметной фразеологии, унаследованной даже бытом от старых стилей литературы и комически изуродованной им, изображает В. И. Даль, рассказывая об оренбургской встрече Пушкина с инженер-капитаном Артюховым. Артюхов описывает охоту на вальдшнепа: «...Как свечка загорелся, столбом взвился...» — «Кто, кто?» перебил Пушкин с величайшим вниманием и участием. — «Кто-с? Разумеется кто: слука, вальдшнеп. Тут цапап его по сарафану. А он (продолжал Артюхов, раскинув руки врознь, как на кресте) — а он только раскинет крылья, головку на бок — замрет на воздухе, умирая, как Брут». Пушкин расхохотался»<sup>1</sup>.

Любопытно, что в тридцатых годах Пушкин, в письмах к жене, широко и охотно пользуясь народно-поэтическими образами, крестьянской лексикой и символикой, презрительно издевается над «высокой» литературно-книжной фразеологией: «тогда Лев Сергеевич поедет опять *пожинать*, как говорит у нас заседатель, *лавры и мирты*» (Письма, III, стр. 112, от 6 ноября 1833 года).

Традиционные образы классического стиля в пушкинском языке подвергаются преобразованию. Они окружаются лексической атмосферой бытового просторечия. Развертываясь, они притягивают к себе круг реалистических, конкретно-бытовых образов и обрастают привычными, повседневными ассоциациями. Например, в послании «К Языкову» (1826):

Нет, не казальскою водой  
Ты воспоил свою Камену;<sup>2</sup>

<sup>1</sup> В. И. Даль, «Записки», «Русская старина», 1907, № 10, стр. 65—66.

<sup>2</sup> Ср. в «Песнях о Стеньке Разине»:

С глупых лет меня ты воспоила.

Пегас иную Иппокрену  
Копытом вышиб пред тобой.<sup>1</sup>  
*Она не холодной льется влагой,  
Но пенится хмельною брагой,  
Она разымчива, пьяна...*

Ср.:

*Хлебнув кастальских вод бокал...*  
(«Послание к Великопольскому», 1823.)

Ср.:

Я воды Леты пью...  
(«Домик в Коломне».)

Ср. в «Евгении Онегине»:

*Парис окружных городков,  
Подходит к Ольге Петушков.  
(5, XXXVII—XXXIX.)*

О музе:

*И, как вакханочка, резвилась,  
За чашей пела для гостей,  
И молодежь минувших дней  
За нею буйно волочилась.  
(8, III.)*

Ср. также:

*Меж тем, как сельские циклопы  
Перед медлительным огнем  
Российским лечат молотком  
Изделье легкое Европы...  
(8, XXXIV.)*  
*Автомедоны наши бойки,  
Неутомимы наши тройки.<sup>2</sup>  
(8, XXXV.)*

Ср. у С. П. Жихарева в «Записках современника»: «Возвращаясь из Павловска ночью на пароконном своем извозчике, я почти всю дорогу должен был править его клячами сам. Автомедон мой нагружился до такой степени, что был без чувств» (II, стр. 299).

Таким образом, классические образы опрокидываются в быт, переносятся в прозу жизни<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ср. в черновых вариантах «Евгения Онегина» (4, XLV):

*Вдовы Кликю или Мозта  
Благословенное вино  
В бутылке мерзлой для поэта  
Тотчас на стол принесено.  
Оно мне было Иппокреной.*

<sup>2</sup> Ср. несколько иное отношение к классическим образам, например в первой главе «Евгения Онегина»:

*Он три часа, по крайней мере,  
Пред зеркалами проводил  
И из уборной выходил  
Подобный ветреной Венере,  
Когда, надев мужской наряд,  
Богиня едет в маскарад.  
(1, XXV.)*

<sup>3</sup> Ср. еще:

Н. Иванчин-Писарев писал об этой, по его словам, «важной черте и важной услуге» Пушкина: «Пушкин довершил изгнание богов, богинь и божков греческого Олимпа, вместе с *увы* и *ах*. Его образцы говорят нам: поражайте не баснословием, не многословием, не восклицаниями, но положением лиц ваших, и в нем ищите образов и выражений» («Отечественная галерея», ч. II, стр. 120—121).

Наиболее остро и эффектно демократическое развенчивание и реалистическое переодевание классических образов произведено в «Домике в Коломне» (1830):

Но Пегас  
Стар, зуб уж нет. Им вырытый колодец  
Иссох. Порос крапивою Парнас;  
В отставке Феб живет, а хороводец  
Старушек муз уж не прельщает нас.  
И табор свой с классических вершиннок  
Перенесли мы на толкучий рынок.

Правда, на этом «толкучем рынке» прежние мифологические герои и боги не ведут себя у Пушкина с такой мещанской бесцеремонностью, как, например, у Чулкова<sup>1</sup>.

Ср. в «Стихах на качели» М. Д. Чулкова:

Потом я затащил в харчевню весь Парнас...  
Торгует выжигой на площади Плутон,  
В волюнку на мосту играет Аполлон,  
Вергилий и Гомер и вся ученых свита  
Меж лавок мелочных на рынке в кучу сбита.  
О рае там они и Лазаре поют,  
И что ни выпоют, то в кабаке пропьют,  
Певцов сих рынок весь, кто криком оглушает,  
Там Сафо о треске стихами возглашает.

В домашнем, будничном наряде пушкинская муза, к которой поэт в «Домике в Коломне» обращается в таком фамильярном духе:

Усядся, муза! ручки в рукава,  
Под лавку ножки! не вертись, резвушка... —

роднее и ближе всего простодушной и забавной музе Державина, но лишена ее экзотических барских склонностей.

---

Уж мало ль бился я, как ястреб молодой,  
В обманчивых сетях, раскинутых Кипридой...  
(«Каков я прежде был...», 1828.)

Ср. также:

Вам музы, милые старушки,  
Колпак связали в добрый час.  
(«В. С. Филимонову, при получении  
поэмы его «Дурацкий колпак», 1828.)

<sup>1</sup> Пушкин вообще избегает «низких» (то есть вульгарных) слов в том смысле, какой он раскрывает в заметке о «Полтаве»: «Низкими словами я почитаю те, которые подлым образом выражают низкие понятия; напр. *наливаться*, *вм.* *напиться* *пьяным* и т. д.».

Ср. у Державина:

Приди ко мне, приди теперь,  
О муза, славить Решемысла.  
Приди, иль в облаке спустися  
Или хоть в санках прикатися  
На легких, резвых, шестерней,  
Оленях белых, златорогих;  
Как ездят барыни зимой  
В странах сибирских, хладом строгих...  
Но муза! вижу, ты лукава;  
Ты хочешь быть пред светом права.  
(«Великому боярину и всеводе  
Решемыслу».)

Ср. в «Зиме»:

Что ты, муза, так печальна,  
Пригорюнившись сидишь?  
Сквозь окошечка хрустальна  
Склоча волосы глядишь...

Живая русская разговорная речь с ее общенациональным фондом бытового просторечия, с ее близостью к национально-историческим корням народного творчества становится с середины двадцатых годов фразеологическим фундаментом и образно-идеологической основой пушкинского языка<sup>1</sup>. Она является той народной почвой, на которой вырастает национально-реалистический стиль Пушкина. Живой русский язык несет с собою в литературу простые и привычные обозначения житейских предметов, широкую область бытовых «слововещей» и народных характеристик, которые, подвергаясь индивидуально-художественной обработке, вытесняют и замещают мир условной литературной стилизации. Например:

С перегородкою каморки —  
Довольно чистенькие норки.  
В углу на полке образа,  
Под ними вербная лоза  
(С иссохшей просвирой и свечкой),  
Две канареечки над печкой.  
(1825.)

Со второй половины двадцатых годов особенно заметно начинает усиливаться в языке Пушкина тяготение к бытовой повседневности образов, к формам «просторечия», которые врываются не только в речь персонажей, не только служат их социально-характерологическими приметам, но и определяют выбор и раз-

<sup>1</sup> Любопытны упреки В. К. Кюхельбекера Пушкину за отсутствие в его ранних произведениях того, чем разговорный язык отличается от книжного: «Не Дмитриеву, Писареву, не Шаховскому и Хмельницкому (за их хорошо написанные сцены), но автору первой главы Онегина Грибоедов мог бы сказать то же, что какому-то философу, давнему переселенцу, но все же не афиняну, сказала афинская торговка: «Вы иностранец?» — «А почему?» — «Вы говорите слишком правильно, у вас нет тех мнимых неправильностей, тех оборотов и выражений, без которых живой разговорный язык не может обойтись». Но впоследствии Пушкин, по мнению Кюхельбекера, пошел в этом направлении по пути Грибоедова и Крылова.

витие образов лирического изложения. При этом происходит синтез разных контекстов речи, разных систем фразообразования, разных стилей. Создаются новые нормы смешанной фразеологии.

Явившееся из сферы просторечия слово как метафорическое выражение какого-нибудь значения может затем повлечь за собой группу образов и таким путем создать метафорический «цикл» со смешанными красками. Например:

Приправя с горькой правдой ложь,  
Он вкус притупленный щекотит  
И к славе спесь бояр охотит,  
Он украшает их пиры  
И сыплет Февовы дары.  
(«Блажен в золотом кругу  
вельмож...», 1827.)

Из просторечья берутся такие острые образы, как образ курилки, перенесенный на журналиста (Каченовского), в эпиграмме «Жив, жив курилка!» и окруженный атмосферой фамильярно-бытовой повседневной речи.

Сюда же примыкает сопоставление критиков с роем «слепней и комаров» («Совет», 1825):

Поверь: когда слепней и комаров  
Вокруг тебя летает рой журнальный,  
Не рассуждай, не трать учтивых слов,  
Не возражай на писк и шум нахальный...

Сердиться грех — но замахнись и вдруг  
Прихлопни их проворной эпиграммой.

Ср. пародийно-эпиграмматическую трансформацию идилических пастушек и пастухов — в меццан в овчинных шубах:

Твоя пастушка, твой пастух  
Должны ходить в овчинной шубе:  
Ты их морозишь налегке!  
Где ты нашел их: в шустер-клубе  
Или на Красном кабачке?  
(«Русскому Геснеру», 1827.)

Центральным образом стихотворения, определяющим весь круг его смыслового движения, теперь может быть «простое изречение», например: «Аминь, аминь, рассыпся!» в стихотворении «Ек. Ник. Ушаковой» (1827).

Необыкновенно наглядно напор живой русской языковой струи в стиле «Евгения Онегина» растет, начиная с третьей главы.

О стиле «Евгения Онегина» Баратынский писал Н. А. Полевому: «Какой слог блестящий, точный и свободный! Это рисунок Рафаэля, живая и непринужденная кисть живописца из живописцев». Осмеивая суд большинства современников, в письме к Пушкину Баратынский так отзывался о романе: «Высокая поэтическая простота твоего создания кажется им бедностью вымысла, они не замечают, что старая и новая Россия, жизнь во всех ее изменениях проходит перед их глазами».

В палитре реалистических красок «Евгения Онегина» разнообразным образом и оборотам живой русской речи принадлежит едва ли не самое главное место<sup>1</sup>. Например:

*И то сказать, что и в сраженьи  
Раз в настоящем упоеньи  
Он отличился, смело в грязь  
С коня калмыцкого сваясь,  
Как зюзя пьяный, и французам  
Достался в плен...*

(6, V.)

*Мосты чугунные чрез воды  
Шагнут широкою дугой...*

(7, XXXIII.)

*И версты, теща праздный взор,  
В глазах мелькают, как забор...*

(7, XXXV.)

*У! как теперь окружена  
Крещенским холодом она...*

(8, XXXII.)

*Нет, не пошла Москва моя  
К нему с повинной головою...*

(7, XXXVII) и т. д.

В. Ф. Саводник, говоря о «чувстве природы в поэзии Пушкина», констатировал: «Обыкновенно Пушкин рисует известную картину путем простого перечисления ее отдельных элементов и признаков. Типичным примером пушкинских приемов изображения природы может служить картина утра в «Полтаве»:

*Зари багряной полоса  
Объемлет ярко небеса.  
Блеснули доли, холмы, нивы,  
Вершины рощ и волны рек,  
Раздался утра шум игривый,  
И пробудился человек».<sup>2</sup>*

Еще более показательным сопоставлением «Элегии» Богдановича, «Осени» Державина с «Осенью» Пушкина:

Уже осенние морозы гонят лето,—  
вяло выражено у Богдановича... Державин призвал на помощь мифологию:

*Спустил седой Эол Борей  
С цепей чугунных из пещер.  
Ужасные крыле расширив,  
Махнул по свету богатырь,—*

а Пушкин строго и просто то же самое выразил в трех словах:

*Октябрь уж наступил.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Ор. Сомов в «Обзоре российской словесности за 1827 год» («Северные цветы» на 1828 год, стр. 56) писал по поводу «Малороссийской деревни» Г. Кулжинского: «Наш отчетливый век требует в описаниях существенности, а не мечтательности, в картинах верности красок, а не изнеженности, и в эпизодах точности, а не натяжки».

<sup>2</sup> В. Ф. Саводник, «Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева», Москва, 1911, стр. 73.

<sup>3</sup> А. А. Тамамшев, «Опыт анализа осенних мотивов в творчестве Пушкина», «Пушкинист», II, стр. 180.

Ср. в «Графе Нулине»:

В последних числах сентября  
(Презренной прозой говоря)  
В деревне скучно, грязь, ненастье,  
Осенний ветер, мелкий снег,  
Да вой волков.

Ср. картины зимы:

Сребрит мороз увянувшее поле,  
Проглянет день, как будто поневоле,  
И скроется за край окружающих гор.  
(«19 Октября», 1825.)

Короче дни, а ночи доле.  
Настала зимняя пора,  
И солнце будто поневоле  
Глядит на убранные поле.  
(1825.)

Ср. в «Евгении Онегине» — о наступлении весны, о конце зимы:

Дни мчались; в воздухе нагретом  
Уж разрешалась зима...  
(8, XXXIX.)

Разрушение старых поэтических формул, обращение к разговорно-бытовой фразеологии, создание новой системы поэтического языка были связаны с тончайшей художественной разработкой экспрессивных красок и оттенков слова. Эвфонические сочетания, эмоциональные обертоны синтаксических форм, подбор слов и выражений и приемы их композиционного размещения — все это подчинено единству лирического впечатления. Яркой иллюстрацией может служить стихотворение «Зимняя дорога» (1826). Картина неба как бы отражает глушь зимней дороги, по которой пробирается путник:

Сквозь волнистые туманы  
Пробирается луна,  
На печальные поляны  
Льет печально свет она.

Далее — самые простые, доступные слова, легко и непринужденно укладывавшаяся в поэтический размер, своим подбором, своим звуковым строем выражая или подкрепляя обозначаемые ими явления, распространяя настроение тоски и томительного однообразия (ср. подбор слов: *скучной — однозвучный — скучно — грустно — звучно — докучных — грустно — скучен — однозвучен; отуманен лунный лик; ср. утомительно гремит — дремля смолкнул* и т. п.), рисуют образ скучной зимней дороги, как бы тянущейся в бесконечность.

По дороге зимней, скучной  
Тройка борзая бежит,  
Колокольчик однозвучный  
Утомительно гремит.

Что-то слышится родное  
В долгих песнях ямщика:



То разгулье удалое,  
То сердечная тоска...

Ни огня, ни черной хаты...  
Глушь и снег... Навстречу мне  
Только версты полосаты  
Попадаются одне.

Скучно, грустно...

Избирая для лирического изображения или момент трагического напряжения и осложнения чувства, или парадоксальную, противоречивую ситуацию, приводящую к разладу, к борьбе чувств, придавая острый драматизм лирическому монологу, Пушкин как бы уменьшает литературное расстояние между лирическим героем и его собеседником или собеседницей и находит все более интимные, простые, освобожденные от наряда «литературности» и, следовательно, все более близкие к жизни, к простому и правдивому языку чувств слова и выражения. Стихотворения «Ночь», «Простишь ли мне ревнивые мечты», «Иностранке», «Коварность», «Сожженное письмо», «Желание славы» ярко выражают начало новой стадии в развитии этой стилистической тенденции.

Не менее ярко обнаруживается это сближение поэтического стиля с живой речью в реалистическом воспроизведении социальных характеров средствами бытового языка. Поразительна, например, народно-поэтическая простота стиля, его реалистическая точность, свобода от всяких фразеологических шаблонов старого условного языка в стихотворении «Зимний вечер» (1825), обращенном к старушке няне, «доброй подружке бедной юности» поэта.

Выпьем, добрая подружка  
Бедной юности моей,  
Выпьем с горя; где же кружка?  
Сердцу будет веселей.

Спой мне песню, как синица  
Тихо за морем жила;  
Спой мне песню, как девица  
За водой поутру шла.

Драматизация лирического монолога позволяет поэту начинать стихотворение как бы с середины речевого потока. Читатель сразу же чувствует себя в напряженной атмосфере лирического волнения, истоки и причины которого остаются еще скрытыми от него.

Сложность и многообразие лирического «субъекта» вели к полной реформе стиля портрета. Портрет в поэзии Пушкина поражает тонкой ипррой светотеней. Будучи дан в преломлении сознания не только «автора», но и героев, он воспроизводится в стилистически разнородных формах языка и поэтому лишен речевой одноцветности. Удивление современников перед бытовым реализмом пушкинской портретной манеры, сводящей героев с «классических вершинок», особенно сильно было после

Полтавы». «Сын отечества» (1829, ч. 125, № 15) писал: «Карл XII мальчик бойкий и отважный, воинственный бродяга! Помилуйте, Александр Сергеевич! Это уж вольность пиитическая, через край!» Надеждин («Вестник Европы», 1829, № 8) отнесся к портретам «Полтавы», как к «гротескам». После той же оценки, что и в «Сыне отечества», портрета Карла XII, Надеждин спрашивает: «Что такое Петр — Великий Петр?.. —

Он дал бы грады родовые  
И жизни лучшие часы,  
Чтоб снова, как во дни былые,  
Держать Мазепу за усы!

А!.. каковы портреты!.. Подумаешь, что дело идет о Фарлафе и Рогдае! И всему виной — историческая достоверность!.. Подобные гротески в своем месте посмешили бы, конечно, в сладость: но здесь они, право, возбуждают сожаление».

Ср. в «Полтаве» характеристику Карла — в думах Мазепы:

Что делать? Дал я промах важный;  
Ошибся в этом Карле я.  
Он мальчик бойкий и отважный;  
Два-три сраженья разыграть.  
Конечно, может он с успехом,  
К врагу на ужин прискакать.  
Ответствовать на бомбу смехом;  
Не хуже русского стрелка  
Прокрасться в ночь ко вражью стану.  
Свалить как нынче казака  
И обменять на рану рану;  
Но не ему вести борьбу  
С самодержавным великаном:  
Как полк, вертеться он судьбу  
Принудить хочет барабаном...  
Сломить ему свои рога.

Своеобразие пушкинского реалистического стиля состоит не только в неприкрытом, обнаженном и в то же время художественно обобщенном «просторечии», в выразительной демократической «грубости» и бытовой живости его образов, но и в необычайном и новом для той эпохи экспрессивном символизме. Экспрессивная спаянность всех структурных элементов, резкие и разнообразные сломы и переходы экспрессии создают то смысловое напряжение, которое не прекращается с заключительным аккордом стихотворения, а как бы конденсируется последним стихом, придавая всем образам символическую широту, обобщенность и содержательность<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ориентация национально-реалистического литературного стиля на устно-бытовую речь иллюстрируется и таким свидетельством А. О. Смирновой-Россет (по записи Я. П. Полонского): «Однажды я говорю Пушкину: «Мне очень нравятся ваши стихи «Подъезжая под Ижору». — «Отчего они вам нравятся?» — «Да так, — они как будто подбоченились, будто плясать хотят» Пушкин очень смеялся. «Ведь вот, подите, отчего бы это не сказать в книге

Пушкинские образы насыщены ярким бытовым, национально-характеристическим содержанием. Например:

Горемыка ли несчастный  
Погубил свой грешный дух,  
Рыболов ли взят волнами,  
Али хмельный молодец,  
Аль ограбленный ворами  
Недогадливый купец: —

Мужику какое дело?  
Озираясь, он спешит;  
Он потопленное тело  
В воду за ноги тащит.  
И от берега крутого  
Оттолкнул его веслом,  
И мертвец вниз поплыл снова  
За могилой и крестом.  
(«Утопленник», 1828.)

Сжатые и простые выражения, двигаясь связанной синтаксической группой и отражая какой-нибудь круг типических и драматических жизненных возможностей, слагаются в обобщенную реалистическую картину глубокого социального значения. Например, в стихотворении «Дорожные жалобы» (1829):

Не в наследственной берлоге,  
Не среди отческих могил,  
На большой мне, знать, дороге  
Умереть господь судил,

На камнях под копытом,  
На горе под колесом,  
Иль во рву, водой размытом,  
Под разобранным мостом.

Иль чума меня подцепит,  
Иль мороз окостенит,  
Иль мне в лоб шагбаум влепит  
Непроворный инвалид.

Иль в лесу под нож злодею  
Попадуся в стороне,  
Иль со скуки околею  
Где-нибудь в карантине.

Простые реалистические образы, пластически осязательные и рельефные — при отсутствии всяких метафорических украшений — полны глубокой типичности и национальной живописности. Например, в стихотворении «Кобылица молодая» (1828):

Не косись пугливым оком,  
Ног на воздух не мечи,  
В поле гладком и широком  
Своенравно не скачи.

---

печатно: «подбоченились», а вот как это верно. Говорите же после этого, что книги лучше разговора...» («Голос минувшего», 1917, № 11—12, стр. 155—156.)

Погоди; тебя заставляю  
Я смириться подо мной:  
В мерный круг твой бег направлю  
Укороченной уздой...  
(1828.)

*Вот мой Пугач: при первом взгляде  
Он виден: плут, казак прямой;  
В передовом твоём отряде  
Урядник был бы он лихой...  
(«Д. В. Давыдову», 1836.)*

И обратно: метафоры, облекаясь в бытовое обличье, приобретают обостренную выразительность и смысловую полноту в пушкинском стиле тридцатых годов. Например:

Наездник смиренного Пегаса,  
Носил я старого Парнаса  
Из моды вышедший мундир...  
(«Д. В. Давыдову», 1836.)

Стиль бытового повествования в стихотворном языке Пушкина тридцатых годов достигает предельной черты реалистической прозрачности. Стих несколько не сглаживает примет живой разговорной речи. Напротив, форма стиха, обостряя лаконизм изложения, подчеркивает своеобразие устного рассказа. Например:

Ну, слушай: около Днепра  
Стоял наш полк, моя хозяйка  
Была пригожа и добра,  
А муж-то помер, замечай-ка.

Вот с ней и подружился я:  
Живем согласно, так что любо:  
Прибью — Марусенька моя  
Словечка не промолвит грубо;

Напьюсь — уложит, и сама  
Опохмелиться приготовит;  
Мигну бывало: Эй, кума! —  
Кума ни в чем не прекословит...  
и т. п.

Поразительно, что в этом солдатском простонародном сказе растворяются острые литературные образы лирического стиля. Например:

Раз я лежу, глаза прищуря  
(А ночь была тюрьмы черней,  
И на дворе шумела буря)...

Ср. в Полтаве:

И теплой летней ночи тьма  
Душна как черная тюрьма.

Разговорная естественность стихотворного повествования, преодолевающая стеснения стиха, сочетается с формами народнопесенного лиризма, например, в стиле «Воеводы».

Быстрый рассказ, слагающийся из самых простых разговорных выражений:

В спальню кинулся к постеле;  
Дернул полог... В самом деле,  
Никого; пуста кровать.  
*И, мрачнее черной ночи,*  
Он потупил грозны очи,  
Стал крутить свой сивый ус...  
Рукава назад закинул,  
Вышел вон, замок задвинул;  
«Гей, ты, — кликнул, — чортов кус!» —

пересекается лирическим монологом, в котором просторечие сочетается с отражениями традиционной литературно-поэтической фразеологии:

*Белой груди вздыханье,  
Нежной ручки пожиманье —  
Воевода все купил.  
Сколько лет тобой страдал я,  
Сколько лет тебя искал я.  
От меня ты отперлась.  
Не искал он, не страдал он,  
Серебром лишь побрядал он,  
И ему ты отдалась.*

§ 12. Процесс образования нового национально-литературного языка был связан с семантическим углублением и образно-идеологическим его обогащением. Осуществляя эту задачу, Пушкин безмерно расширяет границы русского литературного языка, отбирая из старинного языка, из церковно-книжной письменности, из классических стилей XVIII века, из романтических стилей первой четверти XIX века, из западноевропейских литератур все то, что носило яркий отпечаток русской национально-исторической характерности, что могло без усилий сочетаться с общепринятыми формами выражения, что придавало русскому языку остроту, свежесть и яркую выразительность. Поэтому<sup>1</sup> в пушкинском стиле с конца двадцатых годов своеобразно комбинируются самые разнообразные фразеологические серии.

Яркие симптомы этих новых творческих устремлений можно найти, например, в стихотворении «Воспоминание» (1828). Здесь церковнославянизмы и архаизмы старого поэтического стиля сочетаются с формами живого общерусского языка в сложные фразовые единства: Например:

*И на немые стоны града  
Полупрозрачная наляжет ночи тень  
И сон, дневных трудов награда.*

Ср.:

*К нему и птица не летит  
И тигр нейдет: лишь вихорь черный  
На древо смерти набезит —  
И мчитя прочь уже тлетворный.  
(«Анчар», 1828.)<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Ср. у Жуковского иной стиль описания:  
И все как мертвое окрест:  
Ни лист не шевелится,

Смещение и быстрая смена фразеологических серий открывает возможности смелых, неожиданных сопоставлений и превращений. Например, в стихотворении «Город пышный, город бедный» (1828) сначала быстро движется логически не спаянной, хотя и основанной на принципе внутрискоростного контраста, цепью перечисления ряд образов, относящихся к разным сферам понятий и представлений, в совокупности образующих целостную картину книжно-поэтического стиля (даже с оттенком лирического пафоса):

Город пышный, город бедный,  
Дух неволи, стройный вид,  
Свод небес зелено-бледный,  
Скука, холод и гранит.

Противоречивое единство образа Петербурга, окруженного экспрессией любованья и отрицанья, рельефно выступает в этой сложной фразовой группе. Но внезапно все эти перечисленные предметы оказываются «собеседниками» лирического раздумья поэта. Стиль сразу меняется, облакаясь экспрессией интимного обращения, переходя к лексике фамильярно-бытового просторечия («Все же мне вас жаль немножко...» «здесь порой ходит маленькая ножка»). Косвенно, побочными смысловыми оттенками, подразумеваемыми за прямым рядом предметных значений, создается неясный, туманный, но пленительный женский образ. Он окутан экспрессией влюбленности, лирической грусти. Так все стихотворение получает значение нежного лирического признания. Предметы, сначала как бы образующие в картинно-беспорядочной цепи перечисления панораму императорского Петербурга, становятся в свете интимно звучащего стиха:

Все же мне вас жаль немножко, —

фоном для действия маленькой «ножки» и «локна золотого».

Потому, что здесь порой  
Ходит маленькая ножка,  
Вьется локон золотой.

Экспрессия сожаления, печали, распространяющаяся на «предметы», на «город пышный, город бедный» и его аксессуары, становится символическим выражением любовной тоски при мысли о разлуке. Бедный и пышный город как бы освящен и оправдан присутствием любимой женщины.

Чрезвычайно сложны и разнородны фразеологические цепи, объединенные в стихотворении «Легенда». Тут легко найти отголоски традиционной лирической фразеологии: «заснув ду-

---

Ни зверь близ сих не пройдет мест,  
Ни птица не промчится.  
(«Громобой».)

шою»; «тлея девственной любовью»<sup>1</sup>, «он имел одно виденье, непостижное уму» и т. п.

С другой стороны, рельефно выступают фразовые объединения, воспроизводящие дух и стиль изображаемой среды и эпохи, ее религиозность:

Был на свете рыцарь бедный,  
Молчаливый как святой...

Путешествуя в Женеву,  
Он увидел у креста  
На пути Марию-деву,  
Матерь господа Христа...

А на грудь святые четки  
Вместо шарфа навязал.  
Ave, Sancta Virgo, кровью  
Написал он на щите...

Петь псалом отцу и сыну  
И святому духу ввек  
Не случилось паладину...

Lumen coeli, Sancta Rosa!  
Восклицал всех громче он...  
и т. п.

Наконец, с необыкновенной остротой выделяются простые разговорно-фамильярные выражения. Например:

Он-де богу не молился,  
Он не ведал-де поста,  
Целый век-де волочился  
Он за матушкой Христа...

Был он странный человек...  
и т. п.

Ср. в стихотворении «Поэту» (1830):

Всех строже оценить умеешь ты свой труд.  
Ты им доволен ли, взыскательный художник?  
Доволен? Так пускай голпа его бранит  
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,  
И в детской резвости колеблет твой треножник.

В стихотворении «Труд» (1830):

Или, свой подвиг свершив, я стою, как *поденщик*  
*ненужный.*  
Плату принявший свою, чуждый работе другой?  
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,  
Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

---

<sup>1</sup> Например, в ранних стихах Пушкина:

И сердце, тлея страстью,  
К тебе меня влекло.  
(«Фавн и пастушка», 1816.)

И в беспокойстве непонятном  
Пылаю, тлею, кровь горит...  
(«Послание к Юдину», 1815.)

Ср.:

Но мрамор сей ведь бог!.. так что же?  
Печной горшок тебе дороже:  
Ты пищу в нем себе варишь...  
(«Чернь», 1828.)

Во градах ваших с улиц шумных  
Сметают сор — полезный груд! —  
Но, позабыв свое служенье,  
Алтарь и жертвоприношение,  
Жрецы ль у вас метлу берут?  
(Ibid.)

Обороты разговорного языка, составляя основу нового лирического стиля, приобретают новую смысловую глубину от соединения с образами, фразеологическими группами и отдельными словами литературно-книжной речи.

Со второй половины двадцатых годов — в связи с общей тенденцией Пушкина к синтезу самых разнородных стилей русского литературного языка — в пушкинской лирике возрождаются в большом количестве старые поэтические образы, нередко восходящие к одическим стилям XVIII века. Например:

Природа жажущих степей...  
(«Анчар».)

Ср. у Ломоносова:

И персы в жажущих степях  
Не сим ли пали пораженны? <sup>1</sup>

В «Полтаве» Пушкина о Мазепе:

Что кровь готов он лить как воду.

Ср. у Остолопова в стихотворении «К моей хижине» (1803):

Пусть честолюбец ищет славы,  
И зрит в войне свои забавы.  
И ближних кровь как воду льет. <sup>2</sup>

Ср. выражение: «гортань геенны гладной» — в «Подражании итальянскому»:

Как с древа сорвался предатель-ученик,  
Дьявол прилетел, к лицу его приник,  
Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной  
И бросил труп живой в гортань геенны гладной...

Эта церковно-книжная символика близка к стихотворному языку XVIII века.

Ср. у Ломоносова:

Не ад ли тяжки узы рвет  
И челюсти разинуть хочет? <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Соч. М. В. Ломоносова, изд. Акад. наук, т. I, Ода II, 1739 г., стр. 15.

<sup>2</sup> «Поэты-радищевцы», стр. 367.

<sup>3</sup> Соч. М. В. Ломоносова, изд. Акад. наук, т. I, стр. 13.



Ср. у Гавр. Каменева в «Громвале»:

Зевом несатым в кипящую хлябь  
Челюсть геенны его пожрала,  
С клочкотанием лавы и с ревом огня,  
Вой и стон его бездна лишь будет внимать.

Заслуживают внимания вариации в кругу одной метафорической серии. Образ змеи связывается у Пушкина устойчивой ассоциацией с «воспоминанием» и «совестью». В первой главе «Евгения Онегина» поэт писал:

Того змея воспоминаний,  
Того раскаянье грызет.

В «Воспоминании»:

В бездействии ночном живей горят во мне  
Змеи сердечной угрызенья...

В «Полтаве»:

...где злодей?  
Куда бежал от угрызений  
Змисинной совести своей?

В «Скупом рыцаре» образ грызущей сердце совести сочетается с образом когтистого зверя:

Когтистый зверь, скребящий сердце, совесть.<sup>1</sup>

Ср. у Кюхельбекера в «Ижорском» («Подснежник», 1829, стр. 107):

Но алчный коршун — совесть занимала,  
Живили угрызения меня.

В пушкинском «синтетическом» стиле с конца двадцатых годов романтические образы переносятся в новые контексты, приобретают более конкретное наполнение и более яркую жизненную и трогательную экспрессию. Например:

Что в имени тебе моем?  
Оно умрет, как шум печальный  
Волны, плеснувшей в берег дальный,  
Как звук ночной в лесу глухом.  
(1829.)

---

<sup>1</sup> Н. О. Лернер отметил, что стихи «Скупого рыцаря», изображающие трагедию совести:

...Это ведьма,  
От кося меркнет месяц, и могилы  
Смущаются и мертвых выслают, —

содержат поэтический символ выхода мертвых из могил, восходящий к Шекспиру. Ср. «Макбет» (действ. III, сц. IV), «Буря» (действ. V, сц. 1), «Гамлет» (действ. I, сц. IV) и др. под. Любопытно, что еще раньше И. С. Тургенев в письме к П. В. Анненкову (от второго февраля 1853 года) подчеркивал в этих стихах «слишком резкий отпечаток не русского происхождения» («от них веет переводом»), находя в них «чистую английскую, шекспировскую манеру». «Рассказы о Пушкине», стр. 219—220.

Ср. у В. И. Туманского в стихотворении «Сетование» (1825):

Душа склонилась к прежней неге,  
Лишь изредка шептал неясный голос в ней,  
Как легких, медленных зыбей  
Звук, умирающий на бреге.<sup>1</sup>

Ср. у И. И. Козлова в стихотворении «Графу М. Виельгорскому»:

Те звуки тайные страстей,  
Которые в душе, крушимой  
Упорной, долгою тоской, —  
Как томный стон волны дробимой,  
Как ветра шум в глуши степной.<sup>2</sup>

В «Воспоминании» у Пушкина:

И, с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклинаю,  
И горько жалуюсь и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю. —

и ср. близкие, но бледные образы с сентиментальной окраской у Карамзина: «Мне казалось, что слезы мои льются от живой любви к самой любви и что они должны смыть некоторые черные пятна в книге жизни моей» («Письма русского путешественника», Собр. соч., т. II, стр. 107).

Или у Пушкина в «Элегии» (1830):

Безумных лет угасшее веселье  
Мне тяжело, как смутное похмелье.  
Но, как вино, — печаль минувших дней  
В моей душе чем старе, тем сильней.

Ср. у Иличевского в стихах на лицейскую годовщину 1826 года (напечатаны в «Русском альманахе» на 1832 и 1833 гг., изд. Эртеля и Глебова, СПб, 1832, стр. 352) то же выражение, но в традиционном применении к дружбе:

И дружба наша, как вино,  
Тем больше крепнет, чем стареет.<sup>3</sup>

Еще один пример. В «Воспоминании» у Пушкина:

Воспоминание безмолвно предо мной  
Свой длинный развивает свиток.

Ср. в письмах кн. Вяземского Тургеневу (от 31 января 1820 года): «Но что развертывать свиток жизни кочующей, без цели, без надежд?» (Остаф. арх., II, стр. 11).

Ср. у И. И. Козлова в стихотворении «К М. Шимановской»:

Мой дух тогда с тобой летает  
В безвинный мрак тревожных дней  
И свиток тайный развивает  
Судьбы взволнованной твоей.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> «Письма и стихотворения», стр. 152.

<sup>2</sup> Стихотворения И. И. Козлова, стр. 208.

<sup>3</sup> Н. Гастфрейнд, «Товарищи Пушкина по Императорскому царскосельскому лицее», т. II, стр. 191.

<sup>4</sup> Стихотворения И. И. Козлова, стр. 243.

У А. А. Марлинского в стихотворении «Е. И. Б.....ной» (1829):

Минувших дней змеинный свиток  
Хранит лишь бед моих избыток.<sup>1</sup>

Ср. еще у Державина:

Но мрачен, темен сердца свиток,  
В нем скрыты наши чувств черты...  
(«Урна».)

Синтез разностильных фразеологических систем в творчестве Пушкина приводит к «необъятному» (по выражению Гоголя) расширению и углублению смысловой стороны литературного языка.

Процесс синтезирующей работы Пушкина над национализацией и демократизацией поэтической речи, поэтической фразеологии сопровождается поисками широких обобщающих символов, способных включить в себя в сжатом виде огромное содержание. Таков образ демона, находкой которого так дорожил сам Пушкин и познавательное значение которого сразу же оценили такие современники, как В. Кюхельбекер, В. Ф. Одоевский и А. А. Бестужев. (Ср. пушкинскую заметку о «Демоне»: «Недаром великий Гёте называет вечного врага человечества духом отрицающим. И Пушкин не хотел ли в своем «Демоне» олицетворить сей дух — дух отрицания или сомнения?»)

Ср. во французском письме (быть может, к Сабаньской): «Vous êtes le démon c. à dire celui qui doute et nie, comme le dit l'écriture»<sup>2</sup>.

Таков образ «свободы сеятеля пустынного», вырастающий из образа демона. Образ сеятеля, внушенный церковно-библейской традицией, был органически связан с идеей просвещения и свободы.

Свободы сеятель пустынный,  
Я вышел рано, до звезды;  
Рукою чистой и безвинной  
В поработенные бразды  
Бросал живительное семя.

Ср. в черновых рукописях «Евгения Онегина»:

Свободы сеятель пустынный,  
Ярмо он барщины старинной  
Оброком легким заменил,  
И небо раб благословил.<sup>3</sup>

Ср. в стансах «В надежде славы и добра»:

Самодержавною рукой  
Он смело сеял просвещение.

Ср. в письме А. И. Тургенева кн. Вяземскому (от 16 февраля 1821 года): «Везде пробивается зелень конституционного по-

<sup>1</sup> «Стихотворения и полемические статьи», 1840, стр. 121.

<sup>2</sup> «Рукою Пушкина», стр. 179.

<sup>3</sup> «Евгений Онегин», Соч. Пушкина, изд. Акад. наук СССР. т. VI, стр. 265.

рядка. Она выживет гниль самовластия и в самой закоснелой почве. Это — эпоха человечества, подобная той, которая возникла от новой, прекрасной религии за 1800 лет. *Семена разлетелись с шумом и с бурями*; заброшены и там, где мы их теперь и припомнить не можем, но и теперь

Томящейся душе невидимое зримо!  
(Остаф. арх., II, стр. 163.)

Пластические и реалистические образы, складываясь в большие и яркие картины, становятся широкими символами живого современного значения. Таков воплощенный в образе Терека символ «буйной вольности, теснимой законами», в стихотворении «Кавказ» (1829). Понятно, что возможность символического понимания (намек на подспудное, «подпольное» движение свободы, вольности) открывается в образе Терека и в стихотворении «Обвал» (1829):

Вдруг, истощась и присмирив,  
О Терек, ты прервал свой рев;  
Но задних волн упорный гнев  
Прошиб снега.  
Ты затопил, освирепев,  
Свои брега.

И долго прорванный обвал  
Неталой грудой лежал,  
И Терек злой под ним бежал.  
И пылью вод,  
И шумной пеной орошал  
Ледяный свод.

Особенно глубока и многозначительна структура образов в стиле Пушкина последнего периода (ср. образы «Моцарта и Сальери», «Скупого рыцаря», «Дон-Жуана» и др.).

Символическая устремленность фразеологии «Медного всадника» иллюстрируется такими словами кн. Вяземского, предъявившего свои права на стих: «*Россию вздернул (поднял) на дыбы*»: «Мое выражение, сказанное Мицкевичу и Пушкину, когда мы проходили мимо памятника; я сказал, что этот памятник символический: Петр скорее поднял Россию на дыбы, чем погнал ее вперед»<sup>1</sup>.

Точно так же легко найти обобщенно-символический смысл в образе «мощного властелина судьбы», несущегося на «гордом коне» (ср. олицетворение судьбы в образе всадника в стихотворении А. А. Бестужева-Марлинского «Сон», 1829).

В связи с расширением и углублением сферы образов обобщающего значения находятся пробы Пушкина в разных манерах и стилях.

Пушкин решительно сбрасывает с себя всякие оковы условной литературности и всякие эстетико-лингвистические путы

<sup>1</sup> «Старина и новизна», VIII, стр. 40.

литературной школы (будь то школа западников, славянофилов, классиков или романтиков). Чрезвычайно яркий материал для иллюстрации работы Пушкина над стилями мировой литературы дают наблюдения над стилем девятого подражания Корану. Первоначальная редакция этого стихотворения говорит лишь о довольно бледном отражении «библейского» стиля — без ярких индивидуальных примет восточного слога Корана. Здесь сжатый и отрывочный четырехстопный ямб лишь слегка окрашен при­месью архаически-библейской фразеологии:

В пустыне древле человека  
Господь узрел и уснул —  
И протекло четыре века —  
Он человека пробудил.

Видно стремление к воспроизведению фольклорно-легендарной простоты общения между людьми и богами:

Скажи, под кладцем пустынным  
В дремоте долго (ль) ты лежал?  
Мне сон мой показался длинным —  
Я крепко сутки верно спал.<sup>1</sup>

Но потом Пушкин, насыщая стиль своих подражаний «ко­ранизмами», отбрасывает эту редакцию стихотворения, меняет размер (на четырехстопный амфибрахий), а в связи с этим открывает синтаксис «восточного слога» (с отсутствием под­точных предложений, с господством предложений, начинаю­щихся союзом *и* и т. п.)<sup>2</sup>, широко вводя в стиль стихотворения церковнославянизмы и обороты восточной религиозной поэ­зии, например:

И многие годы над ним протекли.

По воле владыки небес и земли...

И ветхие кости ослицы встанут...

и др. под.

Стилистический универсализм придает пушкинскому слову неограниченную свободу фразообразования. Влияние этих стилистических тенденций отражается и на приемах литературной маскировки лирического образа поэта. Например, развивая и усложняя образ борца за свободу, Пушкин прикрывает свою биографию, свое лирическое *я* образом Андрея Шенье. Но, рисуя образ А. Шенье и включая в него как «второй план» осмысления глубоко личные черты своего поэтического облика и своей идеологии, Пушкин воспроизводит в то же время и стиль Шенье — с его образами, символикой, с его ритмами, с его классицистическим антуражем<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См. сообщение Н. Измайлова: «Неизданные стихотворные тексты Пушкина», «Новый мир», 1937, № 1.

<sup>2</sup> См. мою книгу: «Язык Пушкина», стр. 121—130.

<sup>3</sup> См.: А. Гроссман, «Пушкин и Андрэ Шенье», «Свиток», № 3.

Ср., например, образ народа, вкусившего свободы:

Народ, вкусивший раз твой нектар освященный,  
Все ищет вновь упиться им:  
Как будто *Вакхом разъяренный*,  
Он бродит, жаждою томим.

Однако рядом со стилизацией манеры Шенье, и как бы поверх ее, пробивается лирико-драматический — сжатый и энергический стиль самого Пушкина, особенно ярко в конце стихотворения. Здесь изображаются, с тонкими изменениями синтаксической экспрессии, с быстрыми, внезапными перемещениями субъектной перспективы, то в коротких взволнованных фразах, то в сухих конкретно-предметных выражениях, — все предсмертные волнения и надежды поэта, и воспроизводится шаг за шагом путь его к плахе.

И утро веяло в темницу. И поэт  
К решетке поднял важны взоры...  
Вдруг шум. Пришли, зовут. Они!.. Надежды нет!  
Звучат ключи, замки, запоры.  
Зовут... Постой, постой; день только, день один:  
И казней нет, и всем свобода,  
И жив великий гражданин  
Среди великого народа.  
Не слышат. Шествие безмолвно. Ждет палач.  
Но дружба смертный путь поэта очарует.  
Вот плаха. Он взмогел. Он славу именует.  
Плачь, муза, плачь!..<sup>1</sup>

Нетрудно заметить, как в процессе пушкинского воссоздания чужих стилей меняется их смысловой объем и открываются новые возможности их глубоко реалистического применения (см. об этом главу IV). В последний период своего творчества Пушкин стремится передать самые разнородные стили мировой литературы средствами нового литературного русского языка, близкого к живой разговорной речи.

Простота выражений и лаконическая быстрота смысловых переходов с предельной остротой обнаруживаются в стихотворении «От меня вечер Леила» (1835). Все в стиле этого стихотворения, кроме образов мускуса и камфоры, целиком слагается из

---

<sup>1</sup> Ср. замечания А. П. Гроссмана: «Достаточно двух слов для изображения самого потрясающего внешнего события. С какой исключительной сжатостью изображен Пушкиным момент гильотинирования... Ни отрубленной головы, ни потоков крови, ни палача, ни кузова гильотины, ни озверелой толпы. В двух строках описания казни Пушкин достигает вершины художественного лаконизма. И только в предшествующих строках тонким стилистическим приемом пробуждается в читателе тревожное предчувствие. Это прием чрезвычайно удачной аллитерации на *з* и на *к*».

Пришли, зовут...  
Звучат замки, ключи, запоры,  
Зовут...

Этим не только замечательно передается звон тюремных ключей и запоров перед самой казнью, но словно предчувствуется лязг скользящего ножа» («Свиток», № 3, стр. 107).

выражений и слов живой разговорной речи. Но новая и неожиданная комбинация их порождает глубокие и экспрессивно-насыщенные лирические образы:

От меня вечер Лейла  
Равнодушно уходила.  
Я сказал: «постой, куда?»  
А она мне возразила:  
«Голова твоя седа».  
Я насмешнице нескромной  
Отвечал: «всему пора!  
То, что было мускус темный,  
Стало нынче камфора».  
Но Лейла неудачным  
Посмеялась речам  
И сказала: «знаешь сам!  
Сладок мускус новобрачным,  
Камфора годна гробам».

Для сравнения интересно вспомнить условно-лирический стиль ранних стихотворений:

Есть время для любви,  
Для мудрости — другое.  
Бывало, я тобой  
В безумии пленялся;  
Бывало, восхищался  
Коварной красотой,  
И сердце, тлея страстью,  
К тебе меня влекло.  
Бывало... но, по счастью,  
Что было — то прошло.  
(«Фавн и пастушка», 1816.)

В стихотворении «Кто из богов мне возвратил» (1835) горацкий стиль приобретает яркую национально-характеристическую окраску, вбирая в себя самые простые, повседневные выражения живой русской речи. Например:

Как я боялся! как бежал!  
Но Эрмий сам незапной тучей  
Меня покрыл и вдаль умчал  
И спас от смерти неминучей.

А ты, любимец первый мой,  
Ты снова в битвах оцугился...  
И ныне в Рим ты возвратился,  
В мой домик темный и простой.

Простота и сжатость выражений национально-бытового стиля проникают и в торжественно-эпический стиль «подражаний древним». Например:

Должно бессмертных молить, да сподобят нас чистой душою  
Правду блюсти: *ведь оно ж и легче...*  
(«Из Ксенофона Колофонского».)

В пушкинском стиле рост простоты был прямо пропорционален усилению смысловой «плотности», семантической насыщенности слова. В простых и общедоступных выражениях лиричес-

кого стиля была заключена огромная сила интеллектуального воздействия. В них вмещен богатый запас разнородных идей (ср. стиль таких стихотворений, как «Мирская власть»). Пушкинский лирический стиль — при всей его живой простоте — становится способным к выражению самых сложных и отвлеченных идей. Например, в стихотворении «Из Пиндемонти» (1836):

Не дорого ценю я громкие права,  
От коих не одна кружится голова,  
Я не ропщу о том, что отказали боги  
Мне в сладкой участи оспоривать налоги,  
Или мешать царям друг с другом восвать.  
И мало горя мне, свободно ли печать  
Морочит олухов, иль чуткая цензура  
В журнальных замыслах стесняет балагура.  
Все это, видите ль, слова, слова, слова.  
Иные, лучшие мне дороги права...

§ 13. В последний период творчества Пушкина все глубже и сильнее привлекают парадоксальные трагические жизненные ситуации, противоречивые образы и сложные, полные внутренних контрастов и несоответствий события и случаи. В них для поэта обнажается до дна человеческая психика, и в них проявляется с особенной рельефностью характеристическая сущность жизни. Таковы образы «Осени»:

Ср.:  
Мне нравится она,  
Как, вероятно, вам чахоточная дева  
Порою нравится. — 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.  
(«Осень».)  
И тяжким бременем подавлен и согбен,  
Как тот, кто на суде в убийстве уличен.  
(«Странник».)  
*Я в воплях изливал души пронзенной муки  
И горько повторял, метаясь как больной:  
«Что делать буду я? что станется со мной?»*  
(Ibid.)  
И от меня, махнув рукою, отступились,  
Как от безумного, чья речь и дикий плач  
Доучны, и кому суровый нужен врач.  
(Ibid.)  
Я оком стал глядеть болезненно отверстом,  
Как от бельма врачом извлеченный слепец.  
(Ibid.)  
И сатана, привстав с веселием на лице,  
Лобзанием своим насквозь прожег уста,  
В предательскую ночь лобзавшие Христа.  
(«Подражание итальянскому», 1836.)



Купцов, чиновников усопших мавзолей,  
Дешевого резца нелепые затеи,  
Над ними надписи и в прозе и в стихах,  
О добродетелях, о службе и чинах;  
По старом рогаче вдовицы плач амурный,  
Ворами со столбов отвинченные урны.  
(«Когда за городом...», 1836.)

В этом отношении очень показательны антологическое стихотворение, рисующее сложный и противоречивый пластический образ:

Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила.  
К ней на плечо преклонен, юноша вдруг задремал.  
Дева тотчас умолкла, сон его легкий лелея,  
И улыбалась ему, тихие слезы лия.

Конечно, этот принцип изображения, свидетельствующий об увеличивающейся глубине реалистического проникновения поэта в жизнь, не возникает внезапно. Соответствующие тенденции намечаются со второй половины двадцатых годов и растут непрерывно.

Пушкинские образы, сравнения и эпитеты с той поры полны необыкновенной остроты, неожиданности и «смелости» — при глубокой внутренней оправданности и реалистической рельефности<sup>1</sup>:

В тщеславном глении кругом  
Почиют непробудным сном  
Великородные бароны...  
(«Череп», 1827.)

...И мимо всех условий света  
Стремится до утраты сил,  
Как беззаконная комета  
В кругу расчисленного светила.  
(«Портрет», 1828.)

В пустыне чахлой и скупой  
На почве, зноем раскаленной,  
Анчар, как грозный часовой,  
Стоит один во всей вселенной.  
(«Анчар», 1828.)

На копьях скорчась, мертвецы  
Ожоченелые чернели.  
(«Стамбул гяуры нынче славят».)

---

<sup>1</sup> Ср.:

В отдалении от вас  
С вами буду неразлучен...  
(«Ек. Ник. Ушаковой», 1827.)

Ср. связанный с воспоминаниями о судьбе пяти декабристов образ:

Если буду я повешен...  
(«Ек. Ник. Ушаковой».)  
Когда не буду я повешен...  
(«В альбом Керн».)

Ср. в «Евгении Онегине»:

Иль быть повешен как Рылеев.

Явись, возлюбленная тень,  
Как ты была перед разлукой,  
Бледна, холодна, как зимний день,  
Искажена последней мукой.  
(«Заклинание», 1830.)

Нахмураясь, ходит меж обрами  
И холодно руку жмет чуме.  
(«Герой», 1830.)

Ср. в «Пире Петра Великого»:

Годовщину ли Полтавы  
Торжествует государь.  
День, как жизнь своей державы  
Спас от Карла русский царь?

И прощенье торжествует,  
Как победу над врагом.

(Ibid.)

Ср. в «Евгении Онегине» (8, XXXVII):

То видит он: на талом снеге,  
Как будто спящий на ночлеге,  
Недвижим юноша лежит.  
И слышит голос: что ж? убит.

Ср.:

Нарядные гробницы,  
Под коими гниют все мертвецы столицы,  
В болоте кое-как стесненные рядком,  
Как гости жадные за нищенским столом.  
(«Когда за городом задумчив...», 1836.)

Могилы склизкие, которые также тут  
Зеваючи жильцов к себе на утро ждут.

(Ibid.)

В пушкинском лирическом стиле последнего периода наблюдаются сложные и противоречивые процессы: 1) острое смысловое насыщение и углубление выражений, оборотов и характеристических образов живой общерусской речи; 2) сцепление и скрещение самых разнородных фразовых серий, относящихся к разным стилям книжного и разговорного русского языка, к стилям западноевропейской литературы; 3) широкое символическое обобщение образов; 4) воспроизведение глубоких психологических и идейных контрастов и коллизий материальной и духовной жизни в современной Пушкину культуре и 5) яркая национализация и индивидуально-художественная деформация наиболее значительных, острых и характерных образов мировой литературы.

### III

## НОВЫЕ ФОРМЫ СИНТАКСИЧЕСКОЙ ЛОГИКИ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В СТИХОТВОРНОМ СТИЛЕ ПУШКИНА

§ 1. В истории русского литературного языка со второй половины XVIII века вопросы синтаксиса и фразеологии приобретают основное значение. Они были осью той стилистической реформы, которая историко-литературной традицией прикреплена к имени Карамзина. Побеждает тенденция к сближению синтаксического строя русской литературной речи с грамматическими нормами одновременно и живого русского разговорного языка и французского, а позднее и английского языков. Вместе с тем выдвигается лозунг борьбы с громоздкими, запутанными, беззвучными или патетически-ораторскими, торжественно-декламативными конструкциями, которые отчасти были унаследованы из церковнославянской традиции, преобразованной по юго-западным (латино-польско-немецким) риторикам, отчасти укоренились под влиянием латино-немецкой учено-книжной речи. Принцип произносимой речи, принцип легкого чтения литературного текста, принцип перевода стиха и прозы в звучанье, свободное от искусственных интонаций высокого слога, ложится в основу новой, «карамзинской» стилистики. Европеизация синтаксической системы русского литературного языка происходит под контролем «идеального», манерно-изысканного — разговорного и декламативного — стиля салона. Понятно, что здесь влияние французского языка сначала было решающим. Вырабатывались своеобразные компромиссы между нормами старой русской книжной речи, навыками светского красноречия и господствовавшими синтаксическими формами французского литературного языка XVIII века. Пушкин выступает на художественное поприще в тот исторический момент, когда основные синтаксические тенденции и нормы «русско-французского» стиля, восторжествовавшие над «старым слогом российского языка», уже перестали удовлетворять передовых писателей из среды самих «европеистов» и нуж-

дались в преобразовании и осложнении. Намечались два метода дальнейшей синтаксической реформы русского литературного языка: 1) метод национального углубления европеизмов, освоения и акклиматизации французских и английских конструктивных форм<sup>1</sup> и 2) метод расширения национально-разговорной, живой русской синтаксической струи, метод прививки к книжному языку просторечно-бытовых приемов синтаксического выражения. Пушкин не сразу вступил на путь новых синтаксических реформ.

Глубокая связь пушкинского стиля с французской культурой речи выражается в том, что юный Пушкин непосредственно примыкает к синтаксической традиции карамзинизма, движется в ее русле и из нее же исходит потом в своей реформе литературного синтаксиса. Лишь с середины двадцатых годов обнаруживается надлом в той манере синтаксических сочетаний, которую Пушкин создал в стиховом языке самого конца десятих — начала двадцатых годов, романически перерабатывая синтаксис карамзинистов, синтаксис Жуковского и Батюшкова. Однако влияние французского языка долго сказывалось на порядке слов в предложении, на организации ритма пушкинской прозы, на структуре синтагм и на формах их соединений. Оно же определяло до конца двадцатых годов принципы изменения самой логики синтаксических форм в пушкинском стиле. Проблема связи и логического членения речи, проблема последовательности мыслей была основной и в карамзинской реформе синтаксиса. Помимо прямых высказываний Карамзина и его последователей по вопросам структуры фразы, периода, по вопросам словорасположения, об этом же свидетельствует борьба карамзинистов с формами «союзного» соединения предложений, характерными для русского книжного языка предшествующей эпохи. Дело было не столько в архаичной, «приказной» внешности союзов, сколько в той логике словесного движения, которой они управляли, образуя сложные, запутанные конструкции.

*Понеже, в силу, поелику*  
Гворят довольно в свете зла.  
(«Вестник Европы», 1802,  
№ 3, стр. 22.)

Выбрасывались не только эти и им подобные союзы с архаической церковнославянской или канцелярско-бюрократической, официальной окраской, но накладывался запрет и на употребление таких, как *дабы*, *ибо* и т. п. Исключение союзов уничтожало

---

<sup>1</sup> Кн. П. А. Вяземский писал о своем русско-французском стиле: «Какая-то напряженность, излишняя искусственность в выражении, вследствие короткого знакомства моего с французскими образцами старого времени; длина, растянутость некоторых периодов. И. И. Дмитриев часто говаривал мне: «Да ставьте более точек и двоеточий», а у меня мысли как-то цеплялись одна за другую и тянули канитель до-нельзя». Полное собр. соч., т. I, стр. 56. Ср. жалобы Батюшкова на то, что «Шатобриан испортил голову и слог» его (Письмо Батюшкова Гнедичу. 1811 г.).

старые веки, по которым находила себе привычную дорогу мысль. Менялась структура «подчинения предложений». В сущности, к синтаксису «старого слога», находившемуся под сильным влиянием официально-канцелярской речи, применима та характеристика, которую дал Пушкин языку правительственных «объявлений или публикаций», в эпоху пугачевщины: произведения старого стиля «писаны столь же вяло, как и правильно, длинными обиняками, с глаголами на конце периодов» (Заметки к «Истории Пугачева»). Органически связанная с этой «чистой» союзом ломка конструкций означала развитие новой логики синтаксических форм, шедшей из Западной Европы, то есть из французской литературы. Прежде «союзы были необходимы; но ныне опущение их, то есть союзов соединительных, особливую составляет приятность; особливо стиль французской, от всех ныне принимаемой, немало заимствует от сего красы своей»<sup>1</sup>.

Г. А. Гуковский правильно заметил, что еще в докарамзинский период, во второй половине XVIII века, приобретает остроту вопрос о синтезе двух противоположных синтаксических систем, которые можно условно обозначить именами Ломоносова и Сумарокова. Конечно, едва ли целесообразно видеть истоки новой системы в поэзии Ржевского. Однако, во всяком случае, в шестидесятых — восьмидесятых годах XVIII века намечаются «ясные, но сложные чертежи, где каждому слову предуготовано особое место не только по его значению и общепринятому употреблению, но и по соображениям композиции чертежа»<sup>2</sup>. Разрабатываются узорные, симметричные и легко обозримые типы разных синтаксических фигур в пределах периодов и крупных синтаксических объединений. Строчение периода основано, таким образом, на принципе сцепления однородных (то есть анафорических, односоюзных или бессоюзных) предложений. В организацию синтаксических отношений входили живые интонации как важный фактор литературной композиции. Фраза сжималась, укорачивалась.

«Последователи Шишкова предавали проклятию новый слог, грамматику и коротенькие фразы, и только в длинных периодах Ломоносова и тяжелых оборотах Елагина искали спасения русскому слову», писал Н. И. Греч в своих «Записках»<sup>3</sup>. Правда, короткой фразе повествовательного стиля (особенно характерной для «Писем русского путешественника» и переводов Карамзина), в «Истории государства Российского» Карамзин противопоставил новую структуру разработанного по французским

<sup>1</sup> Сворцов-Подшивалов, «Сокращенный курс российского слога», стр. 29. Ср.: Я. К. Грот, «Филологические наблюдения», т. I, стр. 85.

<sup>2</sup> Г. Гуковский, «Русская поэзия XVIII века», Ленинград, 1927, стр. 168.

<sup>3</sup> Н. И. Греч, «Записки о моей жизни», 1930, стр. 250—251. Любопытны иронические выпады Крылова против карамзинского синтаксиса и карамзинской композиционной системы в «Похвальной речи Ермалафиду» (Соч. И. А. Крылова, под ред. Каллаша, т. III, стр. 369).

образцам сложного и стройного напевно-декламативного периода, с несколько однообразным соотношением частей и с монотонной мелодией. Н. И. Греч писал об «Истории» Карамзина: «Она удовлетворила многим требованиям (я говорю только в отношении к языку), но — воля ваша! — прежде он писал лучше. И повести его, и «Письма русского путешественника», и статьи «Вестника Европы» написаны слогом приятным, естественным, не отвергавшим прикрас, но и не гонявшимся за красотами. Я несколько раз читал его «Историю Русского государства»; занимаясь сочинением грамматики, разложил большую часть его периодов, исследовал почти все обороты: находил многое хорошим, прекрасным, правильным, классическим, но вздыхал о «Бедной Лизе». В слоге его истории видны принужденность, желание быть красноречивым, насильственное округление периодов: все искусственно, все размеренно, и не то, что прежде»<sup>1</sup>.

Зависимость синтаксиса Карамзина от французского языка живо ощущалась и в двадцатых годах XIX века. Так, М. А. Дмитриев, критикуя замечание кн. Вяземского о германском впечатле на карамзинской эпохе преобразования русской прозы, заявлял: «Хотя в то время писал уже Виланд, которого проза прекрасна, но и она не могла служить образцом для русской: ибо свойства русской чистой прозы столь же далеки от немецкой, сколько стихосложение наше близко к немецкому. — Карамзин... более обращал внимание на французских прозаиков, и поступил рассудительно; ибо во французской прозе преимущественно можно научиться сей плавности, сему составу периодов, постепенно следующему за порядком мыслей, и наконец самой гармонии. Он избегал только выражений, несвойственных языку русскому» («Вестник Европы», 1824, № 5).

Для последователей Карамзина и его литературных поклонников, людей западноевропейской ориентации, центр тяжести «западнической» реформы русского литературного языка лежал в области фразы, периода, «кантилены» и новой логики синтаксических связей. В журнале «Аглая» (1812, ч. XIV, статья «Об осмотрительности в слоге») так излагались новые принципы синтаксиса: «По осмотрительности в слоге избегают сколько можно стечения гласных букв (hiatus), одинаковых слогов (cacophonie), обоюдности выражений (amphibologie), — стараются, чтобы не было двух или трех слов сряду в одном падеже, — двух или трех слов различного отношения с одним предлогом; остерегаются от неправильных повторений в выражениях; подводят их под законы симметрии; наблюдают равное число имен прилагательных (épithète) с существительными (élégance), — плавность фразы, полноту периода, точность в оборотах речи, приятность в звуках слов; переменяют единственное число во множествен-

---

<sup>1</sup> Н. И. Греч, «Записки», стр. 252. Ср. «Чтения о русском языке», ч. I, 1840, стр. 127.

ное или множественное в единственное, — имя и глагол в другие и пр. и пр., и все для того, чтобы ничем и нимало не затруднить читателя; чтобы доставить ему все удовольствия... которыми... часто не знает он причины...»

На этом же синтаксическом пути находил тридцать лет спустя своеобразие карамзинского слога С. П. Шевырев. В своей статье о «состоянии русского языка и слога»<sup>1</sup> он писал: «У Карамзина русская речь явилась в первый раз, в виде легкой, ясной, новоевропейской фразы... Немцы, настроившие речь свою по образцу искусственной латинской, до сих пор не могут развязаться с своим несносным длинным периодом — и как ни силятся внести легкие французские формы в свой язык, не успевают... Мы же так легко и так свободно отказались от фигурного латинского периода...» Наряду с этой «стройной и свободной формой речи» С. П. Шевырев возводил к Карамзину и гармонию, «кантилену» русской прозы<sup>2</sup>.

Итак, Карамзин, по единогласному суду современников и ближайших потомков, утвердил в русской литературе европейский синтаксис, «ноевропейские формы речи западной». Процесс освоения их был осуществлен ценой смыслового обеднения речи. Новая логика синтаксических форм легко прививалась потому, что она ограничивала круг словесных связей. С. П. Шевырев признавался: «Речь Карамзина была чрезвычайно оригинальна, когда в первый раз явилась на Руси после тяжеловесного периода древней школы. Но эта оригинальность ее заключает в себе черты общие, всем доступные, никому не обидные... Вот почему ее так скоро усвоили себе писатели всей России — и слог Карамзина стал слогом всех»<sup>3</sup>. Сужение объема синтагмы и предложения, регламентация порядка слов в той же степени содействовали легкости понимания, как и сокращение союзов, как ограничение форм союзного подчинения предложений.

Гоголь очень метко охарактеризовал общий сдвиг в системе русского литературного языка конца XVIII—начала XIX веков: «Последние звуки Державина умолкнули, как умолкают последние звуки церковного органа, и поэзия наша, по выходе из церкви, очутилась вдруг на бале»<sup>4</sup>. «Русский язык вдруг получил свободу и легкость перелетать от предмета к предмету, — легкость, неизвестную Державину» («В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность?»).

Карамзин в письме к И. И. Дмитриеву общую тенденцию этого сдвига логических и экспрессивных форм речи определял

---

<sup>1</sup> «Взгляд на современную русскую литературу», «Москвитянин», 1842, № 2, стр. 159.

<sup>2</sup> Ibid., 160—162.

<sup>3</sup> Ibid., 166.

<sup>4</sup> Ср. заявление Н. М. Языкова в письме к В. Д. Комовскому (от одиннадцатого ноября 1831 года): «Я перейду из кабака в церковь». «Литературное наследство», № 19—21, стр. 51.

еще короче и проще: «Доказывай, что русские, подобно французам, могут иметь остроумие» («Письма к Дмитриеву», стр. 70). Новая система синтаксиса соответствовала новым экспрессивным оттенкам салонно-европейского стиля, новому образу светской личности. В предисловии к «Аонидам» (ч. II, 1797) Карамзин намечал характеристические свойства «образа поэта», так описывая его «дело»: «ко всему привязывать остроумную мысль, нежное чувство, или обыкновенную мысль, обыкновенное чувство украшать выражениями, показывать оттенки... находить неприметные аналогии, сходства, играть идеями и подобно Юпитеру (как сказал о нем мудрец Эзоп) иногда малое делать великим, иногда великое малым...» Эта смысловая нюансировка речи достигалась прежде всего разнообразными экспрессивными вариациями синтаксического построения. Личность и ее отношение к теме проникает всю ткань языка, весь его синтаксис, всю его мелодику: «сия, так сказать, личность уверяет нас в истине описания — и часто обманывает, но такой обман есть торжество искусства»... На смену риторическим маскам церковно-учительной литературы и абстрактным жанровым ликам классицизма выступает элегантный образ светского, чувствительного и мыслящего «европейца». Нужна «душа», «жизнь». Иначе «все восклицания холодны» («Что нужно автору»). Колебания экспрессии, и притом осложненной представлением об игре живых интонаций, становятся основным приемом грамматического варьирования конструкций. «О, торжество чувствительности даже и в самой грамматике!» (Карамзин, «Великий муж русской грамматики».)

В сфере синтаксиса эти принципы означали возмещение бедности прямых логических связей многообразием экспрессивных вариаций, игрой живых интонаций. В самом деле, логические знаки синтаксического движения в виде союзов были сокращены до предельной нормы. Сохранились лишь сочинительные союзы, из которых чаще всего употреблялись: *и, или, а и но*, редко *ибо*. Из подчинительных остались только: *что, чтобы, когда, как, пока (покамест — в просторечии), между тем как, затем что, потому что, для того что, есть ли*, формы относительного связывания (*который, кой, где* и т. п.). Длинные включения предложений одно в другое запрещались. Формы сочинения получили перевес над формами подчинения. Возросло смысловое разнообразие бессоюзных сочетаний, конструктивных «соседств». Укреплялся принцип неожиданных присоединений. Устранение союзов, тяжеливших мысль, было принято и признано в двадцатых и тридцатых годах даже теми писателями, которые относились враждебно к «европейской» реформе русского литературного языка. Они готовы были в бедности союзов видеть органический недостаток русского языка. Так В. К. Кюхельбекер писал: «Наш язык — необыкновенно богатый — в некоторых, — хотя и в немногих, случаях — и необыкновенно беден. Так, например, кроме *и* и *но* у нас почти нет



союзов, годных в поэзии; самые *a* и *же* редко употребляются. Союз *ибо* чуть ли не первый я осмелился употребить в стихах, и то в драматических белых»<sup>1</sup>.

Сокращение количества союзов, обладающих правами литературного гражданства, вело к усложнению функций право-способных союзов. Особенно многообразны были приемы употребления союза *и*. При его посредстве иногда в одну синтаксическую цепь соединялись звенья целого стихотворения. После Карамзина Жуковскому в этой синтаксической работе принадлежала выдающаяся роль.

Сокращение союзов восполнялось экспрессивным, интонационно-мелодическим разнообразием их употребления и возмещалось богатством приемов симметрического построения синтагм и предложений. Синтагмы и предложения сочетались, располагались рядом, подчиняясь принципу экспрессивной изменчивости, экспрессивной нюансировки (часто на основе контраста, несоответствия). Возникали экспрессивные неожиданности, антитезы, каламбурные сближения, умеряемые в стиле Карамзина и его продолжателей качественной однотипностью всех форм повествования. Той же игре экспрессивных красок содействовала в карамзинском стиле симметрическая группировка синтагм и предложений, поддерживающая иллюзию развитого периода и создававшая замкнутую, статическую объединенность («симультанность», по теории В. Вундта) больших отрезков речи. Вследствие этого синтаксические «присоединения» превращались в несколько неожиданные логические переходы и игривые «скачки» речи, преодолеваемые синтаксическим охватом всей синтаксической группы. Впрочем, в стиле Карамзина такие прерывистые и присоединительные конструкции намечались только как одна из многих конструктивных возможностей нового синтаксиса, который не сразу вылился в систему.

§ 2. В самой ранней пушкинской лирике синтаксические формы еще довольно пестры и неоднородны. Они представляют не вполне органическое соединение разных стилей и категорий. Однако регулирующее влияние карамзинской школы очень ощутимо.

Например, в «Воспоминаниях в Царском Селе» имитируется синтаксис державинской оды, но в тех рамках, которые были установлены карамзинской традицией, особенно стилем Жуковского. Так, для этого жанра характерны своеобразные эмоциональные повторы глагола предшествующей синтаксической группы, углубляемые затем быстрым присоединением (при посредстве союза *и* или бессоюзно) контрастирующего по смыслу «следствия».

Например:

И тихая луна, как лебедь величавый,  
Плывет в серебристых облаках.

<sup>1</sup> «Дневник В. К. Кюхельбекера», стр. 114.

*Плывет — и бледными лучами  
Предметы осветила вокруг.*  
(«Воспоминания в Царском Селе».)

*Взгляни: они бегут, озреться не дерзают,  
Их кровь не престаёт в снегах реками течь;  
Бегут — и в тьме ночной их глад и смерть сретают,  
А с тыла гонит россов меч.*

Ср. у Державина:

*Сошел на землю новый год;  
Сошел, — и гласы раздался...*  
(«На новый год».)

*И в небеса воззрев, умолк, —  
Умолк, — и глас его промчался.*  
(«Водопад».)

У Жуковского в оде «Добродетель» (1798):

*Сатурн носатый и свирепый  
Парит через вселенну всю;  
Парит и груди оставляет  
Развалин следом за собой.<sup>1</sup>*

Любопытны некоторые старые синтаксические ходы, скоро забытые и брошенные Пушкиным. Таков, например, противительный обрыв лирического движения, резкий отрицательный слом посредством восклицания: «но что!»:

*Но что! ты хмуришься и отвечать готов...*  
(«К другу стихотворцу», 1814.)

*Но что! мечта, мечта пустая.  
Не будет этого никак.*  
(«Красавице, которая нюхала табак», 1814.)

*Но что? Цевницею моею,  
Безвестный в мире сем поэт,  
Я песни продолжать не смею...*  
(«К Батюшкову», 1814.)

*Но что! Не скоро, может быть,  
Увижусь я, мой друг, с тобою.*  
(«К Н. Г. Ломоносову», 1814.)

---

<sup>1</sup> Но ср. у Батюшкова в «Мечте»:

*Глас скальда замолкает.  
Замолк — и храбрых сонм  
Идет в Оденов дом.*

И позднее у Пушкина:

*Она приметно увядает  
Во цвете юности живой...*  
*Увянет!*  
(«Увы, зачем она блистает...», 1820.)

*Под небом голубым страны своей родной  
Она томилась, увядала...*  
*Увяла наконец...*

*Но что! Мечтанья отлетели!  
Увы! я счастлив был во сне...*  
(«Послание к Юдину», 1815.)

*Но что?.. Стыжусь!.. Нет, ропот — униженье.  
Нет, праведно богов определенье!*  
(«Послание к кн. А. М. Горчакову», 1817.)

Ср. у Вас. Майкова:

*Леандр то зрит, но что? помочь уже нельзя...*  
(«Игрок ломбера».)

Ср. у В. А. Озерова в трагедии «Ярополк и Олег»:

*Но что? Иль в сердце мне уже вселилась лесь?*  
(Действ. II, явл. 4.)

В трагедии «Поликсена»:

*Но что? В руке богов сердца и слух царей.*  
(Действ. II, явл. 4.)

Ср. у И. И. Дмитриева:

*Но что? Иль Фоб или мечта  
Играет надо мною?*  
(«Стихи на игру г-на Геслера», 1795.)

У Жуковского:

*Но что?.. Какой вдали мелькнул волшебный луч?*  
(«Вечер», 1806.)

*Но что? Там бледных теней лики...*  
(«Пиршество Александра», 1812.)

Ср. у Н. И. Гнедича в стихотворении «Перуанец к испанцу»  
(1805):

*Но что? и кровью ты свирепств не утолил.*

Пушкин раньше всех своих современников отказывается от этого архаического синтаксического хода. Быстро сокращаются и вымирают также другие архаические обороты в синтаксисе ранних пушкинских стихов; например, конструкции с предложением *от* и родительным падежом вместо творительного падежа при страдательном залоге:

*О вы, любезные певцы,  
Сыны беспечности ленивой!  
Давно вам отданы венцы  
От музы праздности счастливой.*  
(«Моему Аристарху»)

Ср. позднее в торжественно-«библейском» стиле:

*И что ж? ты нас обрел в пустыне под шатром  
В безумстве суетного пира,  
Поющих буйну песнь и скачущих кругом  
От нас созданного кумира...*  
(«С Гомером долго ты беседовал...»)

С отголосками синтаксической старины в раннем пушкинском стиле легко уживались «переводные» французские конструкции, которые в то время уже начали вызывать критическое, иногда

прямо отрицательное отношение в среде самих карамзинистов. Например:

Нам стыдно слабости с морщинами иметь..  
(«К Лицинию», 1815.)

Поникнув головою,  
Несчастный бог лесов  
Один с вечерней тьмою  
Бродил у берегов,  
(«Фавн и пастушка», 1816.)

В «Руслане и Людмиле»:

Одна, с ужасной тишиной,  
Лежит несчастная девица.

Ср. также:

Опять я дружбе... я на воле.  
(«Элегия», 1816.)

Ср. франц. être à... в значении — принадлежать.

Но все эти обрывки старых синтаксических систем и традиций очень быстро или вовсе устраняются, или приспособляются к нормам «нового слога российского языка», культивируемого Карамзиным и его сторонниками.

§ 3. Карамзин ограничивает протяженность синтагмы, определяет «нормальный» порядок слов в ее пределах, допускающий строго мотивированные вариации<sup>1</sup>. Подчинив синтаксический строй принципу легкого и приятного произношения, Карамзин делает прозрачным логико-синтаксическое и ритмическое членение речи. Вместе с тем интонационно-мелодические оттенки синтаксических групп, рассчитанных на перевод их в план звучания, разнообразятся и подчеркиваются точно разработанной системой симметрического соотношения слов и фраз и их анафорических подхватов внутри периодов и сложных синтаксических объединений. Например: «*Одна Лиза, — которая осталась после отца пятнадцати лет, — одна Лиза, не щадя своей нежной молодости, не щадя редкой красоты своей, трудилась день и ночь — ткала холсты, вязала чулки, весною рвала цветы, а летом брала ягоды — и продавала их в Москве*» («Бедная Лиза»).

«Юлия не чувствовала болезни, не чувствовала слабости: им, им только занималась, им дышала; плакала — улыбалась, чтобы заставить его *улыбнуться*» («Юлия»).

В полном соответствии с этой пышной синтаксической симметрией были манерные формы описательной фразеологии, — метафоры и перифразы карамзинского стиля, которые иногда даже подчеркивались с легкой иронией. Понятно, что этот манерный

---

<sup>1</sup> Ср. в «Общей риторике» Н. Кошанского правила: «Слова и выражения должны следовать за идеями и представлениями». «Каждое слово должно быть на своем месте». «В двух сравниваемых или противопологаемых предметах слова должны быть почти в одинаковом порядке». «Останавливать читателя там, где ему легко остановиться. Располагать слова, выражения и знаки препинания так, чтобы чтение было легко и приятно».

строй повествования, имитирующего красноречие салонной, светской речи, в своем движении прерывается паузами, обостряющими эмоциональную значительность присоединения. Для этого стили характерны прихотливые экспрессивные изломы, повороты и неожиданные каламбурные скачки. Вся эта серия приемов экспрессивного синтаксиса была рассчитана на то, чтобы придать повествованию игривую занимательность, изящную и остроумную чувствительность, чтобы вызвать интерес и участие слушателя — читателя.

«...И каждый (из древних героев), протирая глаза свои, начинает свою повесть с лиц Леды. Только привыкнув к глубокому могильному сну, они часто зевают; а с ними вместе... и читатели сих исторических небылиц» («Рыцарь нашего времени»).

Ср. в «Письмах русского путешественника»: «Домик у него (Канта) маленький и внутри приборов не много. Все просто, кроме... его метафизики». «В каждом городе самая примечательнейшая вещь есть для меня... самый город» (Соч., т. II, стр. 679)<sup>1</sup>.

Ср. также в стихах Карамзина:

И ты с восторгом мне внимала;  
Рукою... на песке писала:  
Люблю — люблю — умру любя.  
(«Отставка», 1796.)

В самых ранних стихотворениях Пушкина ярко представлены эти синтаксические особенности языка карамзинской школы. Тут и жеманные антитезы, несоответствия, неожиданности и каламбурные «присоединения», нередко подчеркиваемые многозначительной паузой внутри синтагмы. Например:

Хлоя — другу изменила!..  
Я для милой... уж не мил!..  
(«Блаженство», 1814.)

Пьет уж третью... но в глазах  
Вид окрестный потемнился —  
И несчастный... утомился.  
(Ibid.)

Вижу... девственну лилею...  
(«Послание к Наталье»,  
1813.)

Знай, Наталья — я... монах!  
(Ibid.)

Уснул... Ершовой на грудях!  
(«Князю А. М. Горчакову»,  
1815.)

---

<sup>1</sup> Ср.: «Если бы жаркой климат производил таланты ума, то в Архипелаге всегда бы курился чистый финиам музам, а в Италии пели Virgilius и Tassus; но в Архипелаге курят... табак, а в Италии поют... кастраты» («Отчего в России мало авторских талантов»). «Неоспоримо то, что романы делают и сердце и воображение... романическими» («О книжной торговле и любви ко чтению в России»).

Холмы с безмолвными лесами,  
Долину с резвым ручейком  
И даже... стадо с пастухом!  
(«Блажен, кто в шуме  
городском...», 1816.)

Ср. также у Пушкина:

Пленяйте ум... обманом.  
(«Мечтатель», 1815.)

Даже в «Руслане и Людмиле»:

Герой с поникшею главою,  
Скорей отбегавши от рва,  
Бесился... но едва, едва  
Сам не смеялся над собою.

Карамзинский прием синтаксической прерывистости, манерных перебоев, междометных включений или жеманно-эротических синтаксических обрывов, сопровождающихся паузами внутри синтагмы или на точке логического скрепления смежных синтагм, вполне гармонирует с перифрастическим стилем ранних пушкинских произведений.

Например:

Ах! если превращенный в прах,  
И в табакерке, в заточеньи,  
Я в персты нежные твои попасться мог,  
Тогда б в сердечном воскишеньи  
Рассыпался на грудь и может сквозь платок  
Проникнуть захотел... о сладость вождельня  
...До тайных прелестей...  
(«Красавице, которая нюхала табак», 1814.)<sup>1</sup>

В начале двадцатых годов Пушкин издевался над этим синтаксическим приемом карамзинистов. Кн. Вяземскому он писал (от четырнадцатого октября 1823 года) по поводу «Кавказского пленника»: «Все понял он... несколько точек в роде Шаликова— и à la linge: «Прощальным взором и пр».

Кроме этих многозначительных пауз в середине предложения, подчеркивающих каламбурность, игривую противоречивость сочетания слов, «прерывистость» речи в карамзинском стиле служила также средством изображения резкой смены действий или способом воспроизведения сложного процесса, распадающегося на отдельные акты и восприятия. Например, у Карамзина:

Но вдруг огромный храм трясется,  
Падет... упал... и нет его!..

---

<sup>1</sup> Ср.:

Деракой пламенной рукою  
Белоснежну, полну грудь...  
Я желал... да ведь ногою  
Море не перешагнуть.  
(«Послание к Наталье», 1813.)

Ср. конструкции такого рода в «Монахе».

Что ж бедный зодчий? он клянется  
Не строить впредь, беспечно жить —  
А я клянуся... не любить!  
(«К самому себе», 1795.)

Ср. у Пушкина в стихотворении «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году»:

Бежит... и мести гром слетел ему вослед,  
И с трона гордый пал... и вновь восстал... и нет!

В других случаях, напротив, сложный процесс со всеми его аксессуарами воспроизводится посредством включений (через тире) всех моментов и параллельных событий друг в друга, посредством слияния их в единство картины.

Прием «симультанного» (то есть сразу обнимаемого единым сложным представлением) слияния аксессуаров и актов в одну сложную, играющую изменчивыми красками картину особенно характерен для карамзинского стиля<sup>1</sup>.

В «Письмах русского путешественника»: «Она ахнула — хотела схватиться, но не успела — гора трещала — все валилось — нещастная низверглась в бездну и погибла. — Жан хотел броситься за нею — ноги его подкосились — он упал без чувств на землю. Товарищи его побледнели от ужаса, — кричали: Жан, Жан! Но Жан не откликался; толкали его, но он молчал: приложили руку к сердцу — оно не билось» (т. II, стр. 390).

В стиле раннего Пушкина гораздо меньше «симультантных» конструкций карамзинского типа, прерывающихся паузами (многогочием), и почти вовсе нет синтаксических «слияний» разных действий в один сложный акт. Динамизм изложения присущ пушкинскому стилю в большей степени, чем стилю Карамзина. Например, в стихотворении «К Наталье» (1813):

Я один в беседке с нею,  
Вижу... девственну лнаю,  
Трепещу, томлюсь, немею...  
И проснулся... вижу мрак  
Вкруг постели одинокой!

В «Монахе» (1813):

На лавку сел, протер глаза, зевнул,  
С молитвою три раза протянулся,  
Зевнул опять, и... чуть-чуть не заснул.

В «Бове» (1814):

Думал, думал и нечаянно  
Задремал... и захрапел в углу.

---

<sup>1</sup> Ср. в «Письмах русского путешественника»: «Любовники упали перед алтарем на колени, и — приставили к сердцам свои пистолеты, обвитые алыми лентами; взглянули друг на друга, — поцеловались — и сей огненный поцелуй был знаком смерти — выстрел раздался — они упали, обнимая друг друга» (Соч. Карамзина, изд. Смирдина, т. II, стр. 426).

## В «Сраженном рыцаре»:

... При звуке глухом  
Заржал конь ретивый — скок летом на холм...  
Взглянул... и главою склонился.

## Ср. в «Эвлее» (1814):

Идет Одульф: во взорах — упоенье,  
В груди — любовь, и прочь бежит печаль;  
Но близ его во тьме сверкнула сталь,  
И вздрогнул он — родилось подозренье.

В манерном языке карамзинской школы эмоциональное отношение рассказчика к предмету повествования, к героям и их судьбе непосредственно выражается не только в паузах, в перерывах, но и в частом применении вопросительных и восклицательных интонаций, в повышенной экспрессивной пульсации речи<sup>1</sup>.

«Прерывистому» течению речи противостоит игривая неожиданность сцеплений, создающая иллюзию резких изгибов речи, или недоговоренности, эмоциональных пропусков, или каламбурных неожиданных прицепок. Чаще всего эта синтаксическая особенность повествования обозначается посредством тире. Например, у Карамзина: «Все молодые люди обожали Юлию... Что же Юлия? Любила более всего — самое себя» («Юлия»); (Легкоум) «в рассуждении красоты, мог бы поспорить с самим Купидоном; и не занимался ничем, кроме Юлии и — зеркала» (ibid.); «Наталья просыпалась и — любила; вставала с постели и — любила; молилась и — любила; что ни думала, все любила и всем наслаждалась» («Наталья, боярская дочь»). В «Письмах русского путешественника»: «Стой, воображение! сказал я сам себе, и — заплатил два гроша сухой старухе и уродливому мальчику, которые показывали мне замок».

О тире и вызвавшей этот знак системе синтаксических связей А. С. Шишков писал И. И. Дмитриеву (13 сентября 1821 г.): «Черточки (тире) есть также новое изобретение, показующее больше упадок, нежели возвышение ума. Они, сколько их ни поставь, не прибавляют ничего к ясности смысла и силе выражения... повидимому они изобретены не теми великими умами, которых мысли текут наподобие величавой реки, но теми, которых сила воображения или связь мыслей ежеминутно прерывается, подобно ручейку, часто иссякающему или от малейшей препоны совращающемуся в сторону» (Записки, мнения и переписка адмирала Шишкова, т. II, 1870, Берлин, стр. 354; ср. Соч. и перев. А. С. Шишкова, ч. IV, стр. 378). Н. И. Греч писал о своем учителе (Д. М. Кудлае): «Он читал с восторгом «Бедную Лизу»

<sup>1</sup> Ср. ироническое признание поэта в стихотворении «Моему Аристарху» (1815):

Я ставлю (кто же без греха?)  
Пустые часто восклицанья.



и любил везде ставить тире, в подражание модному тогда Карамзину»<sup>1</sup>.

А. Х. Востоков в «Русской грамматике» определяет функции тире в соответствии с употреблением этого знака в стиле карамзинистов. Он устанавливает три значения «мыслеотделительного знака»:

1) обозначение эллипсиса, пропуска: «Что есть слава мира сего? — суета»;

2) указание на неожиданный переход в речи: «Он смотрел, смотрел — и отскочил в ужасе»;

3) после точки — «показание, что следующий за тем период не имеет связи с предыдущим». (Ал. Востоков, «Русская грамматика», 6 изд., § 153, стр. 285)<sup>2</sup>.

Тире находит широкое применение в стиле Карамзина, свидетельствуя или об эмоциональной сдвинутости предложений и их частей, между которыми предполагаются промежуточные смысловые звенья, о неожиданной и внешне не вполне мотивированной сцепке их, или, наоборот, о смысловой включенности одного предложения в другое, об их «симультанности», неразрывности. Например:

Там он в душе твоей прелестной  
Нашел блаженства талисман,  
Земным страдальцам неизвестный,  
Нашел — и смерть нашла его.  
(«К Алине», 1795.)

Приемы сцепления синтагм и предложений, опирающиеся на очень узкую, строго очерченную систему экспрессивных вариаций, каламбурно-внезапных сцепок и присоединений, в стиле молодого Пушкина также по большей части осуществляются или бессознательным способом, или с помощью сочинительных союзов. Например:

Не делал доброго — однакож был душою,  
Ей-богу, добрый человек.  
(«Моя эпитафия», 1815.)

Ворчит и дремлет целый век,  
А впрочем — добрый человек.  
(«Амур и Гиеней», 1816.)

---

<sup>1</sup> Н. И. Греч, «Записки о моей жизни», 1930, стр. 168. Ср. каламбур А. А. Марлинского в «Лейтенанте Белозоре»: «Виктор срывал поцелуй, как розы за розою. «Мы перечтем снова», произнес он, и между всяким словом было тире из звуков, которые по сию пору никто не вздумал изобразить каким-нибудь иероглифом» («Русские повести и рассказы», ч. III, стр. 85). Ср. замечание о тире в статье Н. И. Надеждина: «Литературные опасения на будущий год» («Вестник Европы», № 21, 1828).

<sup>2</sup> Ср. у Буслаева, «Опыт исторической грамматики», т. II, стр. 116: «Употребление тире для означения быстрого перехода от одной мысли к другой и для показания опущения одного или нескольких слов и употребление многоточия для означения перерыва мысли, — основывается на риторическом разборе речи».

Ср. у Карамзина:

Он был... лишь добрый человек.  
(«На смерть кн. Г. А. Хованского», 1796.)

Ср. еще у Пушкина:

Сижу, сижу три ночи сряду  
И высижу — трестопный вздор...  
(«Моему Аристарху».)

Но суть, конечно, не в употреблении или постановке тире, а в том особом методе связи синтагм и предложений, который основан на принципе субъективного, несколько неожиданного и, во всяком случае, предполагающего какой-то перерыв или пропуск или рассчитанного на эмоциональный эффект присоединения. *Присоединительными, открытыми или сдвинутыми* можно назвать такие конструкции, где части не умещаются сразу в одну смысловую плоскость, логически не объединяются в целостное, хотя и сложное представление, но образуют цепь последовательных присоединений, взаимные соотношения которых не усматриваются из союзов, а выводятся из намеков, подразумеваний или из сопоставления предметных значений. Смысловая связь здесь основана не на прямом логическом соотношении словосочетаний и предложений, а на искомым, подразумеваемых звеньях.

При этих конструкциях союзы (особенно сложны вариации союза *и*) получали особое «присоединительное» значение. Вот примеры «присоединительных» сочетаний с союзом *и* из повестей Карамзина: «Там юный монах — с бледным лицом, с томным взором — смотрит в поле сквозь решетку окна, видит веселые птичек, свободно плавающих в море воздуха — видит, *и проливает горькие слезы из глаз своих*. Он томится, вянет, сохнет — *и унылый звон колокола возвещает мне безвременную смерть его*» («Бедная Лиза»).

«Она бросалась в объятья супруга своего, целовала его с жаром, хотела что-то сказать, *и не говорила ни слова*» («Юлия»). «Так говорил боярин; думал о благе отечества — *и тосковал о своей дочери*» («Наталья, боярская дочь»). «Он хотел обнять милого отрока — *и скончался*» (ibid.).

В стихотворениях Карамзина:

Хочу сказать: не плачь! и слезы проливаю.  
(«На разлуку с П.»)

Ср. те же типы синтаксических конструкций у Жуковского — в ранних стихах. Например:

Но — ах, я с счастьем простился!  
Узнал любовь с ее тоской —  
И с миром сердца разлучился!  
Люблю — и гроб передо мной!  
(Из «Дон-Кихота», 4, 1804.)

Залоги нежности моей,  
Смотрю на вас — и вспоминаю  
О счастья протекших дней;  
Смотрю — и слезы проливаю.  
(Ibid., II.)

Все это достаточно ярко рисует те тенденции синтаксического строя, которые развивались в стиле «европейцев». Они были восприняты и осложнены в области стиха Батюшковым и Жуковским.

В пушкинском стиле до 1817—1818 годов присоединительные конструкции не выходят за пределы норм карамзинской стилистики. Но вместе с тем не они определяют общий строй ранних пушкинских стихов. Усваивая и развивая синтаксические приемы карамзинской школы, юный Пушкин здесь так же, как и в сфере фразеологии, не привязывается к какой-нибудь одной категории средств выражения. Поэтому присоединительные конструкции в языке молодого Пушкина не очень выразительны. Они приобретают исключительное значение и подвергаются — под влиянием стиля Батюшкова — решительному преобразованию в период формирования у Пушкина байронического стиля. Вот несколько примеров присоединений (с помощью союза *и*) в лирике Пушкина до 1817—1818 годов:

Она покоится в объятиях Зевеса;  
Меж ними юная любовь,  
И пала таинства прелестного завеса!  
(«Леда».)

В душе скажи:  
Прости! жалею...  
И на лилею  
Нам укажи.  
(«Роза».)

Спокойно дремлет Лила  
На розах нег и сна,  
И луч свой угасила  
За облаком луна.  
(«Фавн и пастушка».)

Ср.:

Влечу я с братьями в огонь,  
Влечу грозой — и одинокой  
В долину выбежит мой конь.  
(«Наездники».)

Обостренная драматичность лирического монолога, иллюзия интимно-разговорной речи также связаны с резкими синтаксическими переходами.

Например:

Ведь день веселью посвящен,  
А в ночь вновь царствует Киприда!  
И мы не так ли дни ведем?  
(«К Щербинину».)

С 1815 года намечается в стиле Пушкина (не без влияния стиля Жуковского) распространение эмоционально-присоединительных сочетаний с повторяющимся союзом *и*:

«Ты сердцу мил!» — пастушка повторила,  
И их сердца огнем любви зажглись,  
И пал к ногам красавицы Дафнис,  
И страстный взор Дорида потупила.  
(«Рассудок и любовь».)

Логические формы присоединительной связи в раннем стиле Пушкина иногда подчеркнута каламбурны. Они опираются на экспрессию шутливого, иронически-острого, эмоционально-впечатлительного или остроумного сближения синтагм и предложений.

Например:

Да будет проклят род злодея!  
Пушкой не в силах будет пить,  
Или, стаканами владея,  
Лафит с цымянским различить!  
(«Вода и вино», 1815.)

Общее влияние карамзинской синтаксической реформы чрезвычайно наглядно сказывается в стиле юного Пушкина на объеме и составе синтагмы и предложения. Синтагмы и предложения строятся по правилам «нового слога». Их протяженность ограничена. Избегаются сложные и разносоюзные периодические скопления предложений. Преобладают бессоюзные конструкции или конструкции с сочинительными союзами (чаще всего с *и*, реже с *а* и еще реже с *но*). Причем, несмотря на сокращенный объем предложения, стиль не отличается ни быстротой, ни остротой. В нем преобладают отвлеченно-описательные тенденции:

Например:

Редет ночь; заря багряна  
Лучами солнца возжена;  
Пред ней златится твердь румяна:  
Тоскар покинул ложе сна.  
(«Кольна».)

Все тихо вокруг; березы больше нет;  
Час от часу темнеет окон свет;  
На потолке какой-то призрак бродит;  
Бледнеет уголь, и синеватый дым,  
Как легкий пар, в трубу вивясь уходит;  
И вот жезлом невидимым своим  
Морфей на все неверный мрак наводит.  
Темнеет взор; «Кандид» из ваших рук,  
Закрывшись, упал в колени вдруг.  
(«Сон», 1816.)

Определения и определительные конструкции в этом стиле играют громадную роль. Например:

Знакомый с суетою,  
Приятной для меня,  
Увлечен в даль судьбою,  
Я вдруг в глухих стенах,

Как Леты на берегах,  
Тобою похищенный,  
Явился заключенный...  
(«К сестре».)

Из подчинительных союзов употребляются лишь те, что признаны Карамзиным и его школой.

В этот «карамзинский» период пушкинского синтаксиса (до 1818 года) единичны случаи употребления союзов *дабы*:

И опускаясь в подушку,  
*Дабы* спокойнее заснуть,  
Уронишь налитую кружку  
На старый бархатный диван...  
(«К Галичу».)

и *ежели*:

Но *ежели* когда-нибудь,  
Желая в неге отдохнуть,  
Расположась перед камином,  
Один, свободным господином,  
Поймаю прежню мысль мою,  
То не для имени поэта  
Мараю два иль три куплета...  
(«Моему Аристарху».)

Очень ощутима тенденция к анафорическому сцеплению однородных членов или предложений.

Например:

*В последний раз* мою цевницу,  
Мечтаний сладостных певицу,  
Прижму к восторженной груди.  
*В последний раз*, томимый нежно,  
Не вспомню вечность и друзей;  
*В последний раз* на груди снежной  
Упьюсь отрадой юных дней!  
(«Мое завещание».)

На холме домик мой, с балкона  
Могу сойти в веселый сад,  
*Где* вместе Флора и Помона  
Цветы с плодами мне дарят,  
*Где* старых кленов темный ряд  
Возносится до небосклона.  
(«Послание к Юдину».)

§ 4. В лирике Пушкина синтаксические формы карамзинского стиля (особенно с 1816—1817 годов) осложняются влиянием Жуковского и Батюшкова. На основе стилистического опыта этих поэтов и воздействий западноевропейской поэзии, которая затем концентрируется в образе Байрона, Пушкин создает новую синтаксическую систему, включающую в себя и элементы карамзинского синтаксиса, но с измененными конструктивными отношениями и функциями. Зародыши новых форм пушкинского синтаксиса можно найти в стихотворениях 1817—1819 годсв. но более или менее яркие черты новой оригинальной синтаксической системы рельефно выступают в лирике Пушкина лишь с 1820 года.

Например, в стихотворении «Русалка» (1819) еще с трудом

можно заметить попытки преодоления карамзинского канона. Здесь безраздельно господствуют главные предложения.

Подчинение предложений отсутствует.

Выделяется принцип быстрой смены действий, неожиданность которых показывается наречием *вдруг* (ср. тот же прием в «Руслане и Людмиле»):

И видит: закипели волны,  
И присмирели вдруг опять...  
И *вдруг*... легка, как тень ночная,  
Бела, как ранний снег холмов,  
Выходит женщина нагая...  
Кивает быстро головой...  
И *вдруг* падучею звездой  
Под сонной скрылася волной.  
Зовет монаха, нежно стонет...  
«Монах, монах! Ко мне, ко мне!»  
И *вдруг* в волнах прозрачных тонет.

Этот принцип усилен и обострен преобладанием форм присоединительной связи с помощью союза *и* и однажды — союза *а*. Эти присоединения создают впечатление эллипсиса, пропуска промежуточных звеньев. Стремительная резкость, неожиданность присоединения, частое и как бы немотивированное употребление союза *и* делает стиль эмоционально-напряженным, порывистым.

Выходит женщина нагая,  
И молча села у берегов.

(Ср. здесь соотношение конкретных значений и разных форм времени у глаголов: *выходит* и *села*, типичное для карамзинского стиля игнорирование временных оттенков.)

И вдруг в волнах прозрачных тонет:  
И все в глубокой тишине.

...Сидел и девы ждал прекрасной,  
А тень ложилась средь дубров...

Монаха не нашли нигде,  
И только бороду седую  
Мальчишки видели в воде...

Таким образом, принципы карамзинского синтаксиса обостряются. Ускоряется темп повествования. Выступает романтическая «несвязность», «обрывистость» изложения. Повествование, соединяющее «трогательное» с «комическим», завершается приемом романтического, косвенно-описательного, побочного изображения трагической гибели старого монаха. Не говорится прямо, что монах утонул. Ссылка на то, что видели «мальчишки» в воде, оставляет рассказ полужакоученным:

Монаха не нашли нигде,  
И только бороду седую  
Мальчишки видели в воде.

Этот финал стихотворения отражает и подчеркивает основной круг повествовательных образов стихотворения: зрительные процессы определяют ход действия в этой балладе.

На воды стал глядеть монах.  
Глядит, невольню страха полный...  
И видит...

Глядит на старого монаха  
И чешет влажные власы.  
Святой монах дрожит со страха  
И смотрит на ее красы...

Перед собой с невольной думой  
Все видел чудной девы тень.  
Глядит, кивает головою.

В стиле «Русалки», таким образом, намечается лишь некоторое приспособление карамзинского синтаксиса к новым романтическим формам быстрого повествовательного движения.

И в повествовательном стиле «Руслана и Людмилы» приемы синтаксического построения еще не выходят заметно из рамок карамзинской системы. Между тем, в балладном жанре новые синтаксические приемы повествовательного стиля, использованные затем в «Кавказском пленнике», очень рельефно обозначились уже в «Черной шали». Вообще же карамзинская традиция «нового слога российского языка» была сильнее и устойчивее в повествовательном стиле. Поэтому в конце десятых годов «новое» пушкинское выделяется здесь еще не так резко.

В стиле «Руслана и Людмилы» синтаксический строй направлен к убыстрению повествовательного движения. Симметрически построенные периоды, вращающиеся при посредстве тех союзов, которые дозволены грамматическими канонами карамзинизма, явно избегаются. Из подчинительных конструкций, кроме отнесенных и изъяснительных (с союзом *что, чтоб*), изредка встречаются временные (с союзами *когда* и по одному разу *меж тем как, лишь, едва*), условные (с союзом *если*) и уступительные (если не относить *хоть* к сочинительным союзам):

*Меж тем как* тяжкие страданья  
Тревожат, убивают вас,  
Обеда *лишь* наступит час —  
И вмиг вам жалобно доносит  
Пустой желудок о себе...

*Едва* злодей узнал Руслана,  
В нем кровь остыла, взор погас...

Однако и в таком стесненном и ограниченном виде подчинительные конструкции явно сокращаются. Они не могут идти ни в какое количественное сравнение ни с бессоюзными, ни с сочинительными синтаксическими связями в языке «Руслана и Людмилы». Характерно полное отсутствие таких союзов, как *дабы* и *ибо*, которые потом были Пушкиным приняты как в стиховые, так и прозаические стили. Вместе с тем бессоюзная последователь-

ность предложений значительно преобладает над сцеплением посредством сочинительных союзов (из которых употребляются преимущественно *и* и *но*, реже *а*, *однако*). Самые функции сочинительных союзов в повествовательном стиле «Руслана и Людмилы» не так разнообразны, как в современных этой поэме лирических стихах Пушкина. Союз *и* в «Руслане и Людмиле» не употребляется в качестве анафорической сцепки ряда предложений и не образует длинной цепи эмоционально присоединительных конструкций.

Язык «Руслана и Людмилы» осуществляет дальнейшее развитие, эстетическое упорядочение и — вместе с тем — демократизацию стилистических тенденций карамзинской школы. На первый план выдвигается симметрическая плавность и экспрессивная изобразительность легких и изящных синтаксических форм, которые подчинены строгим нормам логического словорасположения и музыкального ритма. Пушкин сталкивается здесь не только с прочной традицией «французского» слога, но и с многообразием разработанных Жуковским семантических форм присоединения синтагм. Так, например, к Жуковскому нередко был обращен упрек в частом и «логически» неупорядоченном употреблении союза *и*. «Российский Музеум, или журнал европейских новостей», издававшийся Влад. Измайловым, недоумевал по поводу стиля стихотворения В. Жуковского «Императору Александру» (1815, ч. II, стр. 205): «Не слишком ли любит и не с излишнею ли щедростию рассыпает поэт наш союз *и*...?»

Присоединительные значения *но* и *и* в стиле «Руслана и Людмилы» обычно отражают неожиданность, эмоциональную контрастность или каламбурное несоответствие сцеплений, — и очень редко колебания, пересечения и вариации разных субъектно-экспрессивных планов повествования. Во всяком случае, употребление этих союзов отклоняется от карамзинской системы лишь меньшей логической мотивированностью присоединительных или противительно-присоединительных значений, иногда создавая впечатление «эллиптичности», «спитости на живую нитку» (как заметил Карамзин). Таковы, например, формы присоединительного употребления противительного союза *но*:

Жених в восторге, в упоенье:  
Ласкает он в воображеньи  
Стыдливой девы красоту;  
*Но* с тайным, грустным умилением  
Великий князь благословением  
Дарует юную чету.

Он видит их — и в пылом сне  
Покровы к сердцу прижимает.  
*Но* вот в глубокой тишине  
Дверь отворилась...

Того же типа — присоединительные значения союза *и* в «Руслане и Людмиле»:



«...Не бойся: едем за княжной».  
И с благодарностью немой  
В слезах к ним простирает руки  
Старик, измученный тоской.

В подавляющем большинстве случаев наблюдаются типично карамзинские приемы присоединительной связи, основанные на экспрессивной, иногда каламбурной сцепке неожиданностей и антитез.

Всю ночь она своей судьбе  
В слезах дивилась и — смеялась.  
Падет без чувств — и дивный сон  
Обнял несчастную крылами.  
Руслан глядит — и догадался,  
Что подъезжает к голове.

Ср.:

Звала супруга и покой...  
Томилась грустью и зевотой.

Вообще, в повествовательном стиле «Руслана и Людмилы» присоединительные конструкции еще не подверглись крутой реформе. Между стилем «Руслана и Людмилы» и, например, стилем «Евгения Онегина» в этом направлении — целая пропасть. В «Руслане и Людмиле» намечаются следующие типы присоединительных конструкций:

1) Традиционные присоединения (посредством союза *и*) предложений, обозначающих непосредственный результат или мгновенное следствие какого-нибудь действия:

Сказал — и весла зашумели...  
(I, 346.)  
Глядит, и руки опустились...  
(II, 76.)  
Сошлись — и заварился бой...  
(VI, 252.)

2) Присоединения (посредством союза *и*) фраз и предложений, выражающих контраст, несоответствие, внутреннюю непоследовательность в развитии действий<sup>1</sup>.

Добился ты любви Нанны,  
И презираешь — вот мужчины!  
(I, 474.)

«Не стану есть, не буду слушать...»  
Подумала — и стала кушать...  
(II, 376—377.)

Сюда же примыкают такие присоединительные сцепления предложений — на основе эмоционального контраста или экспрессивного несоответствия:

---

<sup>1</sup> Любопытна поправка союза *и* на союз *но* — в таких стихах:

Хотел бежать, *но* в борде  
Запутался, упал и бьется.

Невеста очи опустила,  
Как будто сердцем приуныла,  
И светел радостный жених...  
(I, 36—38.)

3) Присоединения (посредством союза *и*) предложений, выражающих неожиданность смены действий:

Где ж милый, шепчет, где супруг?  
Зовет и помертвела вдруг...  
(II, 212—213.)

Казалось, что какой-то сон  
Ее томил мечтой неясной,  
И вдруг узнала — это он.  
И князь в объятиях прекрасной...  
(VI, 353—356.)

4) Формы *перечислительного* присоединения в стиле «Руслана и Людмилы» проступают очень нерешительно. Они не развернуты. Они обычно замкнуты в единство характеристики. Связь перечисляемых предметов — при всей неожиданности содействия, — находит оправдание в подразумеваемой действительности.

Поэзии чудесный гений,  
Певец таинственных видений,  
Любви, мечтаний и чертей...  
(IV, 17—19.)

Нести к ногам девицы пленной  
Усы, покорность и любовь...  
(II, 84—86.)

Ср. в философической оде «Усы» (1816):

За чье здоровье бьешь бутылки?  
Коня, красавиц и усов.

В построении предложений глагольный тип доминирует над номинальным, и нераспространенная структура синтагм-предложений над сложными предложениями.

Например:

...Супруг  
Восторги чувствует заране;  
И вот они настали... Вдруг  
Гром грянул, свет блеснул в тумане,  
Лампада гаснет, дым бежит,  
Кругом все смерклось, все дрожит,  
И замерла душа в Руслане...

Хотел бежать и в бороде  
Запутался, упал и бьется;  
Встает, упал; в такой беде  
Арапов черный рой мятется;  
Шумят, толкаются, бегут,  
Хватают колдуна в охапку  
И вон распутывать несут,  
Оставя у Людмилы шапку.

Таким образом, основным нервом повествовательного стиля становятся «закрытые структуры», предложения, состоящие из имени существительного и глагола. Эпитеты-определения не

играют такой роли, как, например, в стиле Карамзина или Жуковского. Они количественно и качественно ослаблены.

В повествовательном стиле «Руслана и Людмилы» достигнуто равновесие между категориями действия, предметности и качественной оценки. Характерное для стиля карамзинской школы господство качественных определений здесь несколько смягчено и ослаблено количественным приростом глаголов.

В этом усилении значения глаголов и имен существительных и в соответствующем сокращении количества определительных слов нельзя не видеть признака роста реалистических тенденций в пушкинском стиле. Эмоциональной расплывчатости карамзинского повествования противопоставляется ясный и конкретный-образительный синтаксис, свободный от излишнего груза субъективных оценок и экспрессивных определений и близкий к языку народной поэзии. Правда, в «Руслане и Людмиле» строй речи еще очень далек от разнообразия и простоты народной сказки. Синтаксис здесь гладок и книжно правилен, как предписывалось канонами Арзамаса, но он более динамичен и сжат.

Отсутствие сложной цепной зависимости предложений, отсутствие запутанных периодов — придает четкость и прямолинейность повествовательному движению. В структуре предложения нет далеких отклонений от глагольного центра. Дополнений не бывает больше четырех-пяти, обычно их — одно или два.

В роли обособленных синтагм, распространяющих предложение, выступают чаще всего, кроме деепричастных конструкций, развернутые приложения, реже — сравнения с союзом *как* и двойные или причастные определения.

Например:

Как милый цвет удивенья,  
Жила Найна.

Моей причудливой мечты  
Наперсник иногда нескромный.  
Я рассказал, как ночью темной  
Людмилы нежной красоты  
От воспаленного Руслана  
Сокрылись вдруг среди тумана...  
и т. п.

Но в стиле «Руслана и Людмилы» нет того стремительного темпа повествовательного движения, который можно заметить затем хотя бы в «Евгении Онегине» или «Графе Нулине».

Прием описательного изображения событий и чувств замедляет темп повествования. Обилие описаний делает повествование несколько статичным и — вместе с тем — равномерно-напряженным, лишенным острых экспрессивных акцентов и ослаблений. Сами эти описания могут быть и глагольными, то есть основанными на перечислении действий и переживаний, которые в этом случае сочетаются в одну картину, — и качественно-предметными, то есть опирающимися на формы обстоятельственного изображения, или чаще — комбинарованными, смешанными.

Например, глагольное описание:

Но, страстью пылкой утомленный,  
Не ест, не пьет Руслан влюбленный;  
На друга милого глядит,  
Вздыхает, сердится, горит  
И, щипая ус от нетерпенья,  
Считает каждые мгновенья.

Пример смешанного номинативно-глагольного описания эмоций:

Рогдай угрюм, молчит — ни слова...  
Страшась неведомой судьбы  
И мучась ревностью напрасной,  
Всех больше беспокоен он,  
И часто взор его ужасной  
На князя мрачно устремлен.

Статическая полнота описаний и прямолинейная последовательность повествовательного движения гармонизирует с общей системой композиционных приемов «Руслана и Людмилы». Сюжет разделяется почти с самого начала на несколько повествовательных нитей. Каждая из этих нитей, несмотря на эмоциональные уалы, образуемые в местах вмещательства автора (лирического я), развивается по непрерывной прямой линии — до момента разрыва. Обычно разрыв наступает в наиболее «фабульном» месте, тогда, когда нарастает интерес и занимательность событий, когда увеличивается напряженность повествования — от новых неожиданных происшествий или обстоятельств. Каждая повествовательная нить связана с историей «жизни» кого-нибудь из основных персонажей поэмы. По мере того, как в сфере раскрытия образа какого-нибудь героя исчерпываются роли других персонажей, нити их судьбы пересекаются и как бы выдерживаются. Разрыв повествовательной нити осуществляется лирическим я разными приемами. После лирической концовки, «заставки» или лирического отступления начинается развиваться другая нить повествования. При этом ее начало соответствует в хронологическом движении сюжета началу той нити, которая только что оборвалась. Таким образом никаких хронологических и фабульно-тематических пропусков в последовательном раскрытии сюжета нет. Но повествование при перерыве нитей отступает назад. Когда другая нить, связанная с судьбой иного персонажа, тоже разрывается и повествование возвращается к прежней теме, то хронологический параллелизм двух или нескольких рядов событий снова выравнивается. В то время как течет рассказ о действиях на одном участке сюжета, все другие события устраняются из поля зрения читателя или слушателя. Затем, — с переходом рассказчика на другой участок сюжетного действия, — повествование сначала не подвигается вперед, а воспроизводит лишь то, что произошло на этом участке одновременно с теми приключениями-происшествиями, которые только что были изложены и которые протекали по сюжетной линии другого героя. И только тогда уже, когда обе нити хронологи-

чески соприкоснутся и сомкнутся, повествование начинает двигаться дальше. Итак, рассказ, двигаясь с непрерывной постепенностью до какого-нибудь пункта в одном направлении, затем, переходя к другому герою, возвращается к началу, чтобы дойти до смежного пункта по параллельной линии. Применяется тот композиционный закон античных поэм, согласно которому в двух мирах или двух областях события не могут раскрываться одновременно. Когда действует в поэме один герой или одна группа героев, другие, обособленные от них или враждебные им, в это время отдыхают, сходя со сцены. Появляясь же на сцене, они возвращают действие поэмы к тому времени, от которого начал развиваться предшествующий параллельный ряд. Этот прием композиции разрушается Пушкиным в романтическом стиле «Кавказского пленника» и особенно «Бахчисарайского фонтана». В этих поэмах Пушкин переносит в сферу повествования новые формы лирического синтаксиса, которые отчасти опирались на поэтические новшества Жуковского и Батюшкова.

§ 5. В области синтаксиса творчество Жуковского видоизменяло и реформировало карамзинскую систему по четырем направлениям:

1) В сфере организации предложения Жуковский гораздо глубже, откровеннее и разнообразнее применял принцип качественного насыщения и освещения речи. Значение имен прилагательных в стиле Жуковского еще более возрастает<sup>1</sup>. Широко распространяется употребление имен прилагательных в функции существительных. Особенно своеобразно было субстантивное применение форм имен прилагательных среднего рода единственного числа, придававшее высказыванию яркий колорит романтической загадочности и неопределенности.

Например:

Как бы эфирное там вест меж листов,  
Как бы невидимое дышит...  
(«Славянка», 1815.)

Пока ты здесь — ничто не умирало;  
Переступи — и милое пропало.  
(«На кончину кор. Вюртембергской», 1819.)

В бездонное влага его не умчала...  
(«Кубок».)

В связи с эмоциональной перегруженностью речи находится тенденция к обезглаголиванию предложения, так как глаголы конкретно-бытового значения как бы «материализовали» высказывание, окружали его атмосферой прозаической точности и житейского реализма. Конечно, эта тенденция могла без резкого нарушения грамматической системы русского языка осуществиться лишь в очень ограниченном кругу конструкций, например, очень часто — при глаголах движения и мысли-речи.

---

<sup>1</sup> Ср. А. Н. Веселовский, «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения», Петроград, 1918, стр. 451—453.

Например:

Есть одна во всей вселенной —  
К ней душа, и мысль об ней.  
(«Жалоба», 1810.)

Они лишь к лесу — ожил лес,  
Деревья сыплют стрелы;  
Они лишь к мосту — мост исчез;  
Лишь к селам — пышут селы.  
(«Певец во стане русских воинов», 1812.)

Давыдов, пламенный боец,  
Он вихрем в бой кровавый.  
(Ibid.)

О кто ты, тайный вождь? Душа тебе во след!  
(«Славянка», 1815.)

Ср.:

Блажен, кому любовь во след...  
(«Добрый совет», 1814.)

Ср. также в именных предложениях типа:

Прекрасному — текущее мгновенье...  
(«Старцу Эверсу», 1815.)

Слабые отзвуки этой синтаксической тенденции слышатся в пушкинской лирике с 1815 года, а особенно в 1817 году. Например, в «Наполеоне на Эльбе» (1815):

Отозвалось могущего паденье,  
И мир земле, и радость небесам,  
А мне — позор и заточенье!

В стихотворении «К Дельвигу» (1817):

Другим и юность наслажденье:  
Она мне мрачная печаль!..  
Забвенью сладких песен дар  
И голос струн одушевленных!  
Во прах и лиру и венец!

Ср. у Жуковского:

Сей кубок мщенью! други, в строй!  
И к небу грозны длани...  
Мы села — в пепел, грады в прах,  
В мечи — серпы и плуги.  
(«Певец во стане русских воинов», 1812.)

Все в пепел перед ним! разлей пожары, месть!  
(«Императору Александру», 1814.)

Ср. у В. И. Туманского в стихотворении «Певец» (1822):

Отчизне все — и меч и кровь,  
А милой — верность и любовь.

Любопытно, что, расширяя сферу повествовательного употребления разговорных конструкций, Пушкин сначала опирается на стилистические опыты Жуковского. Например, в «Руслане и Людмиле»:

*Я к ней — и пламень роковой  
За дерзкий взор мне был наградой.*

*Проходит длинных комнат ряд:  
Княжны в них нет. Он дале в сад...*

В «Братьях разбойниках»:

*Река шумела в стороне,  
Мы к ней — и с берегов высоких  
Бух! поплыли в водах глубоких...*

*Он утонул — мы в воду вновь.*

*Туда! к воротам, и стучим,  
Хозяюку громко вызываем,  
Вошли — все даром...*

Ср. у Жуковского в «Людмиле»:

*К свежей конь примчась к могиле,  
Бух в нее и с седоком!*

Однако в этом кругу синтаксических конструкций, напоминающих эллиптические формы разговорной речи, Пушкин позднее начинает ориентироваться не на Жуковского, а на Грибоедова и в еще большей степени на Крылова. Во всяком случае, характерно, что синтаксические схемы Жуковского уже рано используются Пушкиным пародически. Например, в стихотворении «Гирюющие студенты»:

*Друзья, досужный час настал,  
Все тихо, все в покое,  
Скорее скатерть и бокал!  
Сюда, вино златое! и т. д.*

Ср. у Жуковского — «Певец во стане русских воинов»:

*Друзья, здесь светит нам луна,  
Здесь кров небес над нами.  
Наполним кубок круговой!  
Дружнее! руку в руку!  
и т. д.*

Не подлежит сомнению, что с конца десятых годов начинается литературная борьба Пушкина с Жуковским. В пушкинских стихах явственно ощущается идейная и экспрессивно-стилистическая противопоставленность поэзии Жуковского. Например, в «Братьях разбойниках»:

*Здесь цель одна для всех сердец —  
Живут без власти, без закона...  
Опасность, кровь, разврат, обман —  
Суть узы страшного семейства;  
Тот их, кто с каменной душой  
Прошел все степени злодейства;  
Кто режет холодной рукой  
Вдовицу с бедной сиротой,  
Кому смешно детей стенанье,  
Кто не прощает, не щадит,  
Кого убийство веселит,  
Как юношу любви свиданье.*

Ср. у Жуковского в стихотворении «Певец во стане русских воинов» (1812):

В шатрах, на поле чести,  
И жизнь, и смерть — все пополам;  
Там дружество без лести,  
Решимость, правда, простота,  
И нравов непритворство,  
И смелость, бранных красота,  
И твердость и покорство.  
Друзья, мы чужды низких уз;  
К венцам стезею правой!  
Опасность твердый наш союз;  
Одной пылаем славой.  
*Тот наш*, кто первый в бой летит,  
На гибель супостата,  
Кто слабость павшего щадит  
И грозно мстит за брата...

Ср. в «Певце в беседе любителей русского слова»:

*Тот наш*, кто каждый день кадит  
И нам молебны служит...<sup>1</sup>

Ср. также у Пушкина в стихотворении «Графу Олизару»:

*И тот не наш*, кто с девой вашей  
Кольцом заветным сопряжен.

2) В области сочетания и объединения синтагм Жуковский культивирует некоторые антинациональные (то есть не оправдываемые живыми нормами современного ему русского литературного языка) формы более свободного объединения. Например:

*С женихом рука с рукой,  
Взор любовью распаленный,  
И, гордясь сама собой,  
Благ своих не постигает...*  
(«Кассандра», 1809.)

*И распаленные душой,  
Влекумы ожиданьем,  
Для вас взойдет краснее день,  
И будет луг душистей...*  
(«Громобой», 1810.)

---

<sup>1</sup> Ср. у Пушкина в первоначальных набросках балладного типа на тему о разбойниках — явная (и притом, повидимому, пародическая) ориентация на стихотворение «Лесной царь» Гёте (в переводе Жуковского):

У Пушкина:

Купец [ездок] обробелый скакал на коне...

Вариант:

Ездок одинокий в дубраве скакал.

У Жуковского:

Ездок обробелый не скачет, летит.



Ср. у И. И. Козлова:

Одега длинной власяницей,  
И лик под черной пеленой,  
Она вошла...  
(«Наталья Борисовна Долго-  
рукая», XIV.)<sup>1</sup>

Ср. у К. Рылеева в думе «Смерть Ермака»:

Своей и вражьей кровью смыв  
Все преступленья буйной жизни,  
И за победы заслужив  
Благословения отчизны, —  
Нам смерть не может быть страшна.

Конечно, в период своей работы над лирическим стилем по французским образцам Пушкин не мог вполне избежать таких чуждых русскому литературному языку приемов сочетания синтагм. Но соответствующие примеры в пушкинской лирике очень немногочисленны. К половине двадцатых годов они вовсе исчезают из стиля Пушкина.

Так, в ранних пушкинских стихах иногда определительные синтагмы обособлены и не вполне согласованы с определяемыми. Например:

Видит тень или призрак старого  
Венценосца, с длинной шапкою,  
В балахоне вместо мантии,  
Опоясанный мочалкою,  
Вид невинный, взор на выкате,  
Рот разинут, зубы скалятся...  
(«Бова».)

Тошней идиляни и холодней, чем ода,  
От влости мизантроп, от глупости поэт —  
Как страшно над тобой забавилась природа...

Ср.:

А вы, хранимые судьбами  
Для счастья жизненных отрад,  
Пускай любовницы слезами  
Благословится ваш возврат!  
(«Наездники».)

Ср. также:

Бежал от радостей, бежал от миах муз  
И — слезы на глазах — со славою прощался.  
(«К ней», 1817.)

И в стихотворении «Андрей Шенье» (1825):

Когда с угрозами и слезы на глазах —  
Мой проклиная век, утраченный в пирах...

3) В области сцепления предложений Жуковский стремился повысить эмоциональную напряженность сжатого или разверну-

---

<sup>1</sup> Ср. еще у Козлова:

Гордяся тишиной беспечной,  
Младая жизнь твоя бледна...  
(К «Сняне».)

того лирического движения синтаксической цепи. Вместе с тем Жуковский усложняет синтаксические формы «драматических» переходов от одной лирической темы к другой — в композиции строфы или целого стихотворения. Возникают новые экспрессивные приемы бессоюзного сочетания предложений. Создаются новые виды лирической композиции, опирающиеся на эмоционально преобразованную логику синтаксических форм. Жеманный примитивизм карамзинской манеры решительно преодолевается тонкими вариациями сложной и противоречивой экспрессии.

В этом направлении — параллельно с Жуковским — но другими путями нащупывали возможность выхода из узких рамок системы Карамзина — Дмитриева Батюшков и Ден. Давыдов.

Современники заметили новизну и эмоциональную напряженность синтаксиса Жуковского. Н. А. Полевой писал: «Бессоюзие, остановка, недомолвка — любимые обороты поэзии Жуковского» (Н. А. Полевой, «Очерки русской литературы», I, стр. 123).

Кроме того, Жуковский придавал необыкновенное разнообразие и эмоциональную выразительность цепи присоединительных предложений с повторяющимся союзом *и*. Например:

В слезах, пригорюнясь, девица-краса;  
И полночь и буря мрачат небеса;  
И черные волны, вздымаясь, бушуют;  
И тяжкие вздохи грудь белу волнуют.  
(«Тоска по милomé», 1806.)

И небо вдруг покрылось тьмою;  
И воздух весь от крыл шумит;  
И видят... черной полосой  
Станица журавлей летит.  
(«Ивиковы журавли», 1810.)

Ср. у И. И. Козлова в «Элегии»:

И мнится: то небесный звук,  
И на устах замрет роптанье,  
И мило мне томленья мук, —  
В них есть свое очарованье.

Ср. у Пушкина в элегии «К ней» (1816):

...На милую стремить томленья полны очи  
И страстью трепетать?  
И в радости немой, в восторгах упоенья  
Твой шопот сладостный и томный стон внимать  
И тихо в скромной тьме для неги пробужденья  
Близ милой засыпать?

В стихотворении «К портрету Жуковского» (1818):

Его стихов пленительная сладость  
Пройдет веков завистливую даль,  
И внемля им, вздохнет о славе младость,  
Утешится безмолвная печаль,  
И резвая задумается радость.

Ср. синтаксис последних строф послания «К Дельвигу» (1817); «К Огаревой, которой митрополит прислал плодов из своего сада» (1817) и др. под.

Но особенно ярко эти формы эмоциональных присоединений в стиле «Кавказского пленника». Тут они приобретают сложные композиционные функции. Например:

Над ним летает смертный сон  
И холодом тлетворным дышит.  
И долго пленник молодой  
Лежал в забвении тяжелом.  
Уж полдень над его главой  
Пылала в сиянии веселом;  
И жизни дух проснулся в нем...  
и т. д.

Это экспрессивное напряжение, создаваемое формами присоединительных связей, особенно рельефно проявилось у Жуковского в лаконическом стихотворении «К портрету Гёте» (1810). Здесь синтаксическая сгущенность стремительно сдвинутых (посредством присоединительного союза *и*), но семантически неоднородных, отчасти даже контрастных синтагм, обостряется демонической яркостью образов и идеей романтической свободы:

Свободу смелую приняв себе в закон,  
Всезрящей мыслию над миром он носился,  
И в мире все постигнул он —  
И ничему не покорился.

Известно, какой восторг возбудило в Пушкине это стихотворение. Легко заметить, что тот же семантико-синтаксический ход был использован Пушкиным в заключительных строках его «Демона» (1823):

На жизнь насмешливо глядел —  
И ничего во всей природе  
Благословить он не хотел.

4) Б. М. Эйхенбаум отметил воздействие мелодической мажеры Жуковского на пушкинский синтаксис 1816—1821 годов и, между прочим, подчеркнул в языке Пушкина заимствованный у Жуковского принцип — «строить стихотворение на основе вопрошательной интонации» («Певец», «К ней», «Послание к князю А. М. Горчакову», «Наслаждение», «Окно», «Месяц» и др.)<sup>1</sup>

Уже на рубеже 1815—1816 годов появляются в стиле Пушкина ясные отражения синтактико-мелодических приемов Жуковского. Таков синтаксис стихотворения «Итак, я счастлив был, итак, я наслаждался...» (1815)

И где веселья быстрый день?  
Промчался летом сновиденья,  
Увяла прелесть наслажденья,  
И снова вокруг меня угрюмой скуки тень.

<sup>1</sup> Б. Эйхенбаум, «Мелодика русского лирического стиха», Петроград, 1922, стр. 72—76.

Но наиболее ярко влияние синтаксиса Жуковского выступает в пушкинских элегиях 1816—1817 годов. Достаточно привести несколько параллелей из области эмоционально-анафорических конструкций.

У Жуковского:

Где вы, дни радостей? Придешь ли ты назад,  
О время прежнее, о время незабвенно?  
Или веселие навеки отцвело?..

(«К Филалету», 1808.)

Ср. у Пушкина в послании к кн. А. М. Горчакову (1817):

Где вы, лета беспечности недавней?

В послании «Дельвигу»:

Но где же вы, минуты упоенья?..

Ср.:

Но где же вы, минуты умиления,  
Младых надежд, сердечной тишины,  
(Где прежний жар и) нега вдохновенья?..  
Придите вновь, о дни моей весны.

(«Мне вас не жаль...», 1820.)

С влиянием стиля Жуковского связываются в раннем элегическом стиле Пушкина композиционно развернутые цепи вопросительных предложений, начинающихся союзною частицею *ужель*:

Ужель моя пройдет пустынно младость?  
Иль мне чужда счастливая любовь?  
Ужель умру, не ведая, что радость?  
Зачем же жизнь дана мне от богов?

(«Послание к кн. А. М. Горчакову», 1817.)

Ср. у Жуковского:

Где вы, мои друзья, вы, спутники мои!  
Ужели никогда не зреть соединенья?  
Ужель иссякнули всех радостей струи?

(«Вечер», 1806.)

Ср. стихотворение Жуковского «К Нине» (1808).

Еще одна синтаксическая параллель. У Пушкина — синтаксические формы прощания в «Элегии» (1816):

Прости, светило дня, прости, небес завеса,  
Немая ночи мгла, денницы сладкий час,  
Знакомые холмы, ручья пустынный глас,  
Безмолвие таинственного леса,  
И все... прости в последний раз.  
А ты, которая была мне в мире богом,  
Предметом тайных слез и горестей залогом,  
Прости! Минуло все...

Ср. в стихотворении «Простите, верные дубравы!» и в «Кавказском пленнике»:

Простите, вольные станицы,  
И дом отцов, и тихий Дон,  
Война и красные девицы!

Ср. в «Евгении Онегине» (7, XXVI и XXXII).  
Ср. у Жуковского «Прощание старика» (1806):

Прости, мятежное души моей волнение,  
Прости, палящий огонь цветущих жизни лет,  
Прости, безумное за славою стремленье...  
Для вас в моей душе ни слез, ни вдоха нет...  
Мечты разрушены, исчезло привиденье.  
Но ты, восторг души, всех буйных чувств покой,  
О сладость тихая, о сердца восхищенье,  
Тебя, любовь, тебя теряю со слезой.<sup>1</sup>

Ср. также типичную для стиля медитативных элегий Жуковского синтаксическую (условно-разделительную или перечислительно-разделительную) конструкцию в пушкинском стихотворении «Моему Аристарху»:

Сижу ли с добрыми друзьями,  
Лежу ль в постеле пуховой,  
Брожу ль над тихими водами  
В дубраве темной и глухой,  
Задумаюсь — взмахну руками,  
На рифмах вдруг заговорю...

Ср. в стихотворении «Разлука» (1816):

Блеснет ли день за синею горою,  
Взойдет ли ночь с осеннею луною —  
Я все тебя, прелестный друг, ищу;  
Засну ли я, лишь о тебе мечтаю;  
Одну тебя в неверном вижу сне...

Ср. также у Жуковского «К Филалету» (1808).

После 1821—1822 годов Пушкин явно отходит от напевного стиля Жуковского. Таким образом, Пушкин на своем стилистическом пути на короткое время встречается с Жуковским, идет общей с ним дорогой — тогда, когда перед великим поэтом возникла задача создания новых форм экспрессивного синтаксиса, выражающего сложные душевные переживания и соответствующего лирическому строю взволнованной и прерывисто-напряженной элегической речи.

Но Жуковскому были чужды экспрессивная красочность, эмоциональное разнообразие и острая драматическая напряженность лирического рисунка, композиционной перспективы. Синтаксическая и семантическая монотония, не устраняемая даже разнообразием метра и ритма, медлительная напевность и жен-

---

<sup>1</sup> Жуковский унаследовал эту серию оборотов из элегической традиции XVIII века.

Ср. у А. П. Сумарокова в эклоге «Исмена»:

Прости, приятная навек страна сия,  
Простите, овцы, ты прости, свирель моя,  
Не буду на тебе играти боле,  
Простите, деревья, прости, зелено поле,  
Простите, муравы, лужайки и цветы,  
Исмена строгая! прости, прости и ты.

ственная мягкость интонаций, графическая закругленность и вместе с тем вялость эмоциональных подъемов и разряджений, отсутствие энергии и силы, обусловленное ослаблением глагольности, гипертрофией качественных квалификаций и однотипностью синтаксических конструкций, — все это ограничивало сферу применения созданных Жуковским приемов лирического стиля. Ни напряженная и мужественная страсть, то есть область интимной лирики, ни мотивы гражданской поэзии, например, культ свободы, ни быстрое повествовательное движение — не укладывались удобно в рамки стиля Жуковского.

§ 6. Гораздо больше оказалось точек соприкосновения у Пушкина с Батюшковым, который разработал сложную систему экспрессивного синтаксиса, основанного на остром и неожиданном сближении лирических образов и на пропуске естественно разумеющихся звеньев изложения, словом, на новых логических формах эмоционального соединения и присоединения предложений. С этими новыми синтаксическими формами был связан яркий драматизм лирического стиля<sup>1</sup>.

Батюшков углубляет экспрессивно-смысловые разрывы и обостряет скачки в лирической композиции. Неожиданные и взволнованные переходы, предполагающие эмоциональную паузу, тонкие изменения тона, связанные с ломкой традиционных логических основ поэтического синтаксиса, — все это создает впечатление экспрессивной напряженности, лирического разнообразия и эллиптической быстроты.

---

<sup>1</sup> Отдельные синтаксические ходы Батюшкова глубоко внедрились в пушкинскую синтаксическую систему. Например, у Батюшкова в «Тени друга».

Мечты сменялися мечтами.

И вдруг... *то был ли сон?*... предстал товарищ мне,

Погибший в роковом огне...

У Пушкина в «Цыганах»:

Идет... и вдруг... *иль это сон?*

Вдруг видит близкие две тени...

Ср. в «Полтаве»:

Пред ним с развитыми власами,

Сверкая впалыми глазами,

Вся в рубище, худа, бледна.

Стоит, луной освещена...

*Иль это сон? Марья... ты ли?*

Ср. у Батюшкова в «Тени друга»:

Ты ль это, милый друг, товарищ лучших дней!

*Ты ль это?* — я вскричал...

Ср. у Пушкина в «Евгении Онегине» (8, XX):

Ужель та самая Татьяна...

Та девочка... *иль это сон?*

Та девочка, которой он

Пренебрегал в смиренной доле.

Ужели с ним сейчас была

Так равнодушна, так смела?

Например, в «Тени друга»:

*И я летел к нему... Но горный дух исчез  
В бездонной синеве безоблачных небес,  
Как дым, как метеор, как призрак полуночи,  
Исчез, — и сон покинул очи.*

(Ср. синтаксис стихотворения «Воспоминание».)

Чрезвычайно остро эти новые формы лирического построения выступают в стихотворении Батюшкова «Выздоровление». Сначала в форме развернутого сравнительного параллелизма изображается ожидание безвременного конца. Необыкновенно выразительна лаконическая и сухая формулировка «думы» умирающего.

*Как ландыш под серпом убийственным жнеца  
Склоняет голову и вянет:  
Так я в болезни ждал безвременно конца,  
И думал: Парки час настанет.*

Затем быстрыми повествовательными фразами изображается приближение смерти. Как всегда у Батюшкова, прямые обозначения действий сочетаются с указанием побочных действий — симптомов.

*Уж очи покрывал Эреба мрак густой,  
Уж сердце медленнее билось:  
Я вянул, исчезал, и жизни молодой,  
Казалось, солнце закатилось.<sup>1</sup>*

---

Можно не сомневаться в том, что ритмико-синтаксическая структура «Песни о вешем Олеге» слагалась не без влияния стихов Батюшкова.

Ср.:

*Очистите поле, возницы!  
Спешите! Залейте студеной струей  
Пылающи оси и спицы,  
Коней отрешите от тягостных уз  
И в стойлы прохладны ведите;  
Вы, пылью и потом покрыты, бойцы,  
При пламени светлом вздохните,  
Внемлите, народы, Элады сыны,  
Высокие песни внемлите!  
(«Гезиод и Омир — соперники».)*

У Пушкина:

*Вы, отроки други, возьмите коня!  
Покройте попоной, мохнатым ковром,  
В мой луг под уздцы отведите;  
Купайте, кормите отборным зерном;  
Водой ключевой поите.*

Ср. также балладу Жуковского: «Граф Габсбургский».

<sup>1</sup> Ср. в «Тени друга»:

*Я берег покидал туманный Альбиона.  
Казалось, он в волнах свинцовых утопал.*

Ср. у Пушкина:

*Под небом голубым страны своей родной  
Она томилась, увядала...  
Увяла, наконец, и верно надо мной  
Младая тень уже летала.*

Далее наступает резкий экспрессивный перелом в лирических образах и синтаксическом строе стихотворения. Присоединительно-противительное *но* драматически направляет речь к лирической собеседнице (и вместе героине стихотворения), лаконически называя странно-простое и вместе неожиданное действие героини (в формах того же прошедшего времени совершенного вида):

*Но ты приблизилась, о жизнь души моей...*

И отсюда начинается эмоционально-насыщенная вереница слов, экспрессивно подобранных, выражающих действия и свойства исчислятельницы и обличенных в форму все напрягающегося перечислительно-присоединительного ряда. Затем от прошлого речь переносится в настоящее. Лирический монолог приобретает оттенок разговорности (живой и радостной):

*Ты снова жизнь даешь; она — твой дар благой.*

Как неожиданное и страстное продолжение тех же признаний, звучит мысль о будущем увядании, о гробе. Эта тема, контрастно возвращая к началу стихотворения, эффектно завершается оксюморным, противоречивым аккордом (*pointe*). Страстные излияния любви, выражаясь в коротких, порывистых признаниях, неожиданно приводят к образу смерти, к тому же образу безвременного увядания, которое, однако, теперь представляется «сладким часом роковой муки»:

*Тобой дышать до гроба стану.  
Мне сладок будет час и муки роковой:  
Я от любви теперь увяну.*

Присоединительные, как бы «сдвинутые» конструкции приобретают в стиле Батюшкова разнообразные смысловые оттенки — в зависимости от экспрессивного окружения, в зависимости от лирических эмоций, настроений, тем. Тут логические значения союзов деформируются экспрессивными «сдвигами». «Присоединительность» может найти самое неожиданное и разнообразное обоснование в развитии и колебании лирической темы, образа. Батюшков осложняет, эмоционально насыщает разные нюансы присоединительных связей. Он вносит функциональные разнообразные в экспрессивные оттенки присоединительных союзов, гармонически согласуя их значения с общим смысловым рисунком фразеологии и синтаксиса. Возникают выразительные, мягкие и простые стилистические вариации синтаксиса. «Присоединительность» воспринимается, как живое, тонкое и экспрессивно многообразное выражение противоречий, колебаний и изменений лирической темы, лирической эмоции.

Таковы, например, в стихотворении «Тень друга» очень выразительные, нерезкие, лирически обоснованные оттенки присоединительных значений союзов *но* и *и*:



Вся мысль моя была в воспоминанье  
Под небом сладостным отеческой земли.  
Но ветров шум и моря колыханье  
На вежды томное забвенье навели.

Все спало вокруг меня под кровом тишины.  
Стихи грозные казались безмолвны.  
При свете облаком подернутой луны  
Чуть веял ветерок, едва сверкали волны,  
Но сладостный покой бежал моих очей,  
И все душа за призраком летела,  
Все гостя горнего остановить хотела.<sup>1</sup>

Особенно выразительны и остры в стиле Батюшкова внезапные, образующие тонкий экспрессивно-смысловой излом, присоединения коротких, энергичных, сжатых, эпиграмматических «концовок». Таковы концевые присоединения посредством союза *и*:

Скажу: «будь счастлива» в последний жизни час, —  
И тщетны будут все любовника молитвы!  
(«Ищенье», из Парни.)

Один был нежный друг... и он еще с тобой!  
(«В день рождения N.»)

... Ничто души не веселит,  
Души, встревоженной мечтами,  
И гордый ум не победит  
Любви холодными словами.  
(«Пробуждение».)<sup>2</sup>

Менее разнообразны, внушительны и красочны у Батюшкова противительно-присоединительные (с помощью союзов *а* и *но*) замыкания. Например:

Счастливы, трикрат счастливы, когда твои угрозы  
Исторгли из очей любви бесценны слезы!  
А ты, взлелеянный средь копий и мечей,  
Беги, кровавый Марс, от наших алтарей!  
(«Тибуллова элегия», XI.)

---

<sup>1</sup> Ср. систему сдвинутых, присоединительных конструкций разного типа в стихотворении «К другу»:

Она в страданиях почила  
И, с миром в страшный час прощаясь навсегда...  
На друге взор остановила.  
Но, дружба, может быть, ее забыла ты!..  
Веселье слезы осушило,  
И тень чистейшую дыханье клеветы  
На лоне мира возмутило.

<sup>2</sup> Ср.:

О лира, возбуди бряцаньем струн златых  
И холмы спящие, и кипарисны рощи,  
Где я, печали сын, среди глубокой ноши,  
Объятый трепетом, склонился на гранит...  
И надо мною тень Лауры пролетят.  
(«Вечер: Подражание Петрарке».)

Ср. «Подражание Ариосту».

Гораздо неожиданнее и выразительнее формы противительной прицепки заключительных строф в «Антологии», где вообще роль присоединительных, сдвинутых конструкций обострена:

Твой друг не дорожит неопытной красой,  
Незрелой в таинствах любовного искусства:  
Без жизни взор ее стыдливый и немой  
И робкий поцелуй без чувства.  
Но ты, владычица любви,  
Ты страсть вдохнешь и в мертвый камень;  
И в осень дней твоих не погасает пламень,  
Текущий с жизнью в крови.  
(«К постарелой красавице».)

Наиболее драматичны и экспрессивны присоединительные (иногда бессоюзные) концовки, облеченные в форму эмоционального вопроса или восклицания<sup>1</sup>. Например:

Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы  
При появлении Аврориных лучей,  
Но не отдаст тебе багряная денница  
Сияния протекших дней,  
Не возвратит убежищей прохлады,  
Где нежились рои красот,  
И никогда твои порфиры колоннады  
Со дна не встанут синих вод!<sup>2</sup>

Ср. заключения прерывисто-драматического тона:

Скалы чувствительны к свирели;  
Верблюду прислушивать умеет песнь любви,

---

<sup>1</sup> Ср. разные типы присоединительных концовок в пушкинском стиле конца десятих — начала двадцатых годов, носящие явный отпечаток манеры Батюшкова:

... Узнай любовника — настали  
Восторги, радости мои!..  
О Лида, если б умирали  
С блаженства, неги и любви!  
(«Письмо к Лиде», 1817.)

Пускай Нинета лишь улыбкой  
Любовь бесплодную мою  
Воспламенит и успокоит!  
А труд и холоден, и пуст:  
Поэма никогда не стоит  
Улыбки сладострастных уст.  
(«Тургенев, верный покровитель...», 1817.)

Отечество почти я ненавижу, —  
Но я вчера Голицыну увидел  
И примирен с отечеством моим...  
(«Краев чужих неопытный любитель», 1817.)

Отдайте, боги, мне рассудок омраченный,  
Возьмите от меня сей образ роковой;  
Довольно я любил; отдайте мне покой...  
Но мрачная любовь и образ незабвенный  
Остались вечно бы с тобой.  
(«Мечтателю», 1818.)

<sup>2</sup> Ср. концовку в «Элегии из Тибулла».

Стена под бременем; румянее крови —  
Ты видишь — розы покраснели  
В долине Йемена от песней соловья...  
*А ты, красавица... Не постигаю я.*

Близко к этому эмоциональному типу концовок подходят бессоюзные, окрашенные в яркие экспрессивные цвета и как бы внезапно придвинутые сентенции. Например:

Бледна, как лилия в лазури васильков,  
Как восковое изваянье;  
*Нет радости в цветах для вянущих перстов,  
И суетно благоуханье.*

Пушкин с поразительной быстротой осваивает и самостоятельно развивает эти синтаксические новшества Батюшкова.

Присоединительные конструкции, создавая тонкий, экспрессивно заостренный изгиб мысли, в пушкинском стиле ранней поры обычно замыкают стихотворение. В середине стихотворения они в этот период еще не связаны с своеобразными приемами эмоционально-разбросанной, прерывистой и ломкой «байронической» композиции. Они лишь подчеркивают экспрессивную разнородность примыкающих звеньев словесной цепи (в духе Батюшкова). Так, в стихотворении «Выздоровление» (1818), в конце:

Приди, я жду тебя: здоровья дар благой  
Мне снова ниспослали боги,  
*А с ним и сладкие тревоги  
Любви таинственной и шалости молодой.*

В середине:

Я закипел, загрепетал:  
*И скрылась ты прелестным привиденьем.*

В стихотворении «Жуковскому» (1818) — в конце первоначальной редакции:

От сна воскресими веками  
Он бродит тайно окружен,  
И благодарными слезами  
Карамзину приносит он  
Живой души благодаренье  
За миг восторга золотой,  
За благотворное забвенье  
Бесплодной суеты земной,—  
*И в нем трепещет вдохновенье<sup>1</sup>.*

Ср. также легкий, почти неуловимый оттенок присоединения в заключительных стихах окончательного текста:

Блажен...  
Кто наслаждение прекрасным  
В прекрасный получил удел,  
*И твой восторг уразумел  
Восторгом пламенным и ясным.*

---

<sup>1</sup> «Сын отечества», 1821, ч. 74, № 52 и в издании 1826 года.

Ср. также в стихотворении «В альбом М. А. Щербинину»:

Скажу тебе у двери гроба:  
«Ты помнишь Фанни, милый мой?»  
— *И тихо улыбнется оба.*

Оттенок острой многозначительности, а иногда и впечатление внезапного смыслового скачка все более и более выделяют присоединительно-заключительный аккорд лирической пьесы, побуждают видеть в нем композиционно-смысловую вершину произведения. Развиваются приемы эпиграмматических или афористических заострений лирического стиля. Например, в «Ответе на вызов написать стихи в честь... государыни императрицы Елизаветы Алексеевны» (1818):

Любовь и тайная свобода  
Внушали сердцу гимн простой;  
*И неподкупный голос мой  
Был эхо русского народа.*

В стихотворении «В. В. Энгельгардту» (1819):

С тобою пить мы будем снова,  
Открытым сердцем говоря,  
Насчет глупца, вельможи злого,  
Насчет холопа записного,  
Насчет небесного царя,  
*А иногда насчет земного.*

Ср. в послании «Юрьеву» (1818):

А я, повеса вечно праздный,  
Потомок негров безобразный,  
Врожденный в дикой простоте,  
Любви не ведая страданий,  
Я нравлюсь юной красоте  
Бесстыдным бешенством желаний;  
*С невольным пламенем ланит  
Украдкой нимфа молодая,  
Сама себя не понимая,  
На фавна иногда глядит.*

В строе такого заключительного лирического присоединения имеет существенное значение расстановка слов. Всякие нарушения параллелизма, всякие асимметрические явления в порядке слов, всякие инверсии усиливают остроту присоединения. В этом смысле характерны изменения в порядке слов у заключительных строк надписи: «К портрету Жуковского» (1818). В тексте «Благонамеренного» (1818, III, № 7, стр. 24) был строго соблюден синтаксический параллелизм словорасположения у последних стихов:

Безмолвная утешится печаль  
И резвая задумается радость.

Оттенок присоединения исчезал при такой симметрии. Устанавливался логико-синтаксический и экспрессивный параллелизм двух предложений. В позднейшей редакции Пушкин меняет поря-

док слов в предпоследнем стихе, разрушая синтаксическую симметрию, подготовленную двумя предшествующими стихами. Вследствие этого в последней строке возрастает экспрессивное напряжение:

*И, внемля им, вздохнет о славе младость,  
Утешится безмолвная печаль,  
И реввая задумается радость.*

Присоединительное предложение в конце лирического стихотворения нередко бывает подготовлено эмоциональной паузой, графически выражаемой многоточием или тире. Многоточие в этом случае является не только знаком перерыва речи, но и синтаксическим намеком на последующее контрастное разрешение пьесы. Прерывистое присоединение этого типа, преобладающее паузой и эмоциональным обрывом речи, сохраняет всю силу резкого и острого экспрессивного перехода, внезапной модуляции. В основе присоединительных конструкций этого рода лежит романтическая тенденция — драматически сломать и сдвинуть по неожиданному направлению основные смысловые линии развития лирической темы.

Такова, например, заключительная каденция стихотворения «Мечтателю», которая прерывает мольбу мечтателя, обращенную к богам, и завершает лирический монолог неожиданным противительным присоединением:

*Тогда б воскликнул ты к богам:  
Отдайте, боги, мне рассудок омраченный,  
Возьмите от меня сей образ роковой,  
Довольно я любил; отдайте мне покой...  
Но мрачная любовь и образ незабвенный  
Остались вечно бы с тобой.<sup>1</sup>*

Эта функция присоединительных сочетаний — создавать эмоциональное напряжение тонким, экспрессивно насыщенным или афористически заостренным изгибом смыслового движения в последних словах стихотворения, — очень характерна для пушкинского стиля с начала двадцатых годов. Например, вот чисто батюшковские приемы присоединительного замыкания в синтаксисе Пушкина этого времени:

*Вся в локонах, обвитая венком,  
Прелестницы глава благоухала,  
Грудь белая под желтым жемчугом  
Румянилась и тихо трепетала.  
(«Наперсница волшебной старины», 1821.)<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Ср.:

*Свершилось: куплены три ночи...  
И ложе смерти их зовет.  
(«Клеопатра», 1824.)*

<sup>2</sup> Ср. у В. И. Туманского в антологическом стихотворении «Картина Жиро-деста» (1820) заключительное присоединение в стиле Батюшкова:

*И там, любуясь красой его чела,  
Богиня к пастырю в лучах своих слетала  
И сонного в уста и очи целовала.*

Твой взор потупленный желанием горит,  
И долго после, Дионея,  
Улыбку нежную лицо твоё хранит.  
(«Дионея», 1821.)<sup>1</sup>

Ср. в стихотворении «К\*\*\*» («Зачем безвременную скуку», 1821) присоединительную концовку, создающую элегическое напряжение посредством повторного присоединения частицы *хоть*:

Тогда изгнанием и могилкой,  
Несчастный, будешь ты готов  
Купить хоть слово девы милой,  
Хоть легкий шум ее шагов.

Присоединительные сочетания обостряют эмоциональные противоречия в лирическом стиле Пушкина. Например, в стихотворении «Дорида» (1820) к концу лирического монолога возникает неожиданный перелом, обозначенный противительно-присоединительным *но*. Вдруг открывается новая перспектива противоречивых смыслов. Образ Дориды и ее ласк теперь вырисовывается как фон для контрастных отражений иного образа и мучительной любви к «другим милым чертам»:

Я таял: *но* среди неверной темноты  
Другие милые мне виделись черты.

И это новое русло лирического движения расширяется и углубляется формами присоединительного сцепления (посредством союза *и*), создающими трагический конфликт чувств, к самому концу стихотворения:

И весь я полон был таинственной печали,  
И имя чуждое уста мои шептали.

Ср. также в стихотворении «Увы, зачем она блистает» (1820) экспрессивный подъем в присоединительной концовке:

И миг единый разлученья  
Ужасен для души моей.

Разнообразные присоединительные значения можно наблюдать и в противительном замыкании. Очень ярким примером сдвинутой конструкции с союзом *но* могут служить заключительные стихи стихотворения «Баратынскому из Бессарабии» (1822):

Еще доныне тень Назона  
Дунайских ищет берегов;  
Она летит на сладкий зов  
Питомцев муз и Аполлона,

---

<sup>1</sup> Характерна пунктуация этих стихов в «Новостях литературы», 1825. кн. II, апрель:

Твой взор потупленный желанием горит...  
И долго после, Галатея!  
Улыбку нежную лицо твоё хранит.

И с нею часто при луне  
Брожу вдоль берега крутого:  
*Но, друг, обнять милее мне*  
В тебе Овидия живого.<sup>1</sup>

Ср. в «Кавказском пленнике»:

Так пели девы. Сев на бреге,  
Мечтает русский о победе;  
*Но цепь невольника тяжка,*  
Быстра глубокая река...

Такого же рода присоединенные формы противительных сочетаний с союзом *а*:

От матери проказливая дочь  
Берет урок стыдливости покорной  
И мнимых слез, и с робостью притворной  
Играет роль в решительную ночь;  
И поутру, оправясь понемногу,  
Встает бледна, чуть ходит, так темна!  
В восторге муж, мать шепчет: Слава богу!  
*А старый друг стучится у окна...*  
(«Гавриилада», 1821.)

Формы присоединительных связей разнородны. Так, в роли присоединения может выступить сравнение. Например, в стихотворении «Друзьям» (1822) сначала развивается цепь присоединений, начинающихся союзом *и*:

Я пил, и думою сердечной  
Во дни минувшие летал,  
И горе жизни скоротечной  
И сны любви вспоминал,  
Меня смешила их измена:  
И скорбь исчезла предо мной.

К последнему звену этой цепи присоединяется сравнение, сдвинутое с основной сферой лирических образов по тому же методу внезапных ассоциативных сцеплений:

Как исчезает в чашах пена  
Под зашипевшею струей.

Сюда же примыкают присоединительные конструкции с разделительным союзом *или*.

Ср.:

Или с девою молодой  
Пойман был ты у забора,  
И, приняв тебя за вора,  
Сторож гнался за тобой?  
Иль смущен ты привиденьем,  
Иль за тяжкие грехи,  
Мучась диким вдохновеньем,  
Сочиняешь ты стихи?  
(«Что с тобой, скажи мне,  
братец?», 1825.)

---

<sup>1</sup> Ср. в стихотворении «Вигелю»:

Тебе служить я буду рад:  
Стихами, прозой, всей душою.  
*Но, Вигель, пощади мой вад!*

Дар напрасный, дар случайной,  
Жизнь, зачем ты мне дана?  
Иль зачем судьбою тайной  
Ты на казнь осуждена?  
(1828.)

В пушкинском стиле с половины двадцатых годов этот принцип присоединительного заключения не угасает. Наоборот, достигает необыкновенного разнообразия и экспрессивной остроты. Так, например:

Благопристойные мужья  
Для умных жен необходимы:  
При них домашние друзья  
Иль чуть заметны, иль незримы.  
Поверьте, милые мои,  
Одно другому помогает,  
И солнце брака затмевает  
Звезду стыдливую любви.  
(«Родзянке», 1825.)

Что слава мира?.. дым и прах.  
Ах, сердце ваше мне дороже!..  
Но, кажется, мне трудно тоже  
Попасть и в этот альманах.  
(«Н. Н.», 1825.)

В «Стансах» (1828) «прерывистое» противительное заключение звучит с предельной семантической остротой:

Беда стране, где раб и льстец  
Одни приближены к престолу,  
А небом избранный певец  
Молчит, потупя очи долу.

Ср.:

Если ж нет... по прежнему следу  
В ваши мирные края  
Через год опять заеду  
И влюблюсь до ноября.  
(«Подъезжая под Ижору...», 1829.)

Этот пушкинский прием выступает необыкновенно рельефно при сравнении, например, конца стихотворения «Близ мест, где царствует Венеция золотая» с заключительными строками перевода тех же стихов Шенье у Туманского («Гондольер и поэт»).

У Пушкина:

На море жизненном, где бури так жестоко  
Преследуют во мгле мой парус одинокой,  
Как он, без отзыва, утешно я пою  
И тайные стихи обдумывать люблю.

У Туманского:

Как он — без отзыва пою в стране чужой!  
И звуки тайные, придуманные мной,  
На море жизненном мой жребий улаждают,  
Где столько бурных волн ладью мою вращают.

Это экспрессивное значение присоединительных «концовок» ощущалось уже Белинским, который писал Н. В. Станкевичу



(1839) о пушкинском стихотворении «В крови горит огонь желанья»: «Последний стих — «И двинется ночная тень» — нашему дает художественный колорит всей пьеске и принадлежит к немногочисленному числу таких стихов, которые, повидимому, ничего не заключая в себе, заключают в себе целые миры»<sup>1</sup>.

Понятно, что функция заключительной «пуантировки» отнюдь не исчерпывает значений присоединительных конструкций. Но — за пределами концевой присоединения — пушкинские принципы связи синтагм и предложений гораздо разнообразнее и глубже батюшковских.

В стиле Батюшкова события изображаются как бы в разных стадиях их развития, в их стремительном нарастании. Воспроизводящие их предложения неожиданно сталкиваются или сцепляются. Стиль изображения освобождается от описательных длиннот и от номинативного перечисления сменяющихся чувств. Эмоция не называется, а отражается в фразеологическом и синтаксическом рисунке речи. Она как бы светится изнутри его, то разгораясь, то затихая. Вместе с тем лирическая композиция выливается в динамическую систему неожиданных экспрессивных переходов, синтаксических ускорений, напряженно эмоциональных присоединений и замедлений. Обостряется синтаксическая изобразительность. Изменения синтаксиса передают быстрое течение чувств, колебания и переходы экспрессии. В стиле звучит живой голос лирического героя с острыми и внезапными драматическими переливами тона. Риторическая симметрия словесного построения, характерная для языка карамзинской школы, преобразуется экспрессивной красочностью, яркостью, изобразительным богатством синтаксических форм (ср. синтаксический строй стихотворений Батюшкова, входящих в антологический цикл. Например, в «Лаисе нравится улыбка на устах», или «Увы! глаза, потухшие в слезах» и др.). В поисках приемов выражения напряженной эмоции Батюшков, усиливая драматизм речи, своеобразно воспользовался формами анафорического нарастания («градации») и подхвата, основанными на повторах слов или целых словосочетаний. Например:

На крае гибели так я зову в спасенье  
Тебя, последняя надежда, утешенье!  
Тебя, последний сердца друг!  
(«Воспоминания».)

Или протекшее все было сон, мечтанье;  
Все, все — и бледный труп, могила и обряд,  
Свершенный дружбою в твое воспоминанье?  
(«Тень друга».)

Ср. в «Умиравшем Тассе», в «Тибулловой элегии», III, в «Разлуке» и др.

---

<sup>1</sup> А. Н. Пыпин, «Белинский», СПб, 1876, т. I, стр. 294.

В стихотворении «К Дашкову»:

Мой друг! Я видел море зла...  
Я видел сонмы богачей,  
Бегущих в рубищах изданных.  
Я видел бледных матерей,  
Из милой родины изгнанных!  
Я на распутьи видел их,  
Как, к персям чад прижав грудных,  
Они в отчаяньи рыдали...

Ср. у Пушкина в стихотворении «Погасло дневное светило»:

Искатель новых впечатлений,  
Я вас бежал, отечески края;  
Я вас бежал, питомцы наслаждений,  
Минутной младости минутные друзья;  
И вы, наперсницы порочных заблуждений...  
И вы забыты мной, изменницы молодые,  
Подруги тайные моей весны златые,  
И вы забыты мной... Но прежних сердца ран,  
Глубоких ран любви, ничто не излечило...

Ср. в стихотворении В. И. Туманского «К друзьям детства» («Благонамеренный», 1818, № 6):

Я покидаю вас, о Лары красных дней!  
О кров родительский, прелестной,  
Где я в тиши расцвел, где я вкушал покой!  
О други с доброю душой!  
Я покидаю вас для дали неизвестной.

Эти синтаксические приемы Батюшкова Пушкин широко использует как материал для своего индивидуально-романтического стиля, в котором сгущенный эмоциональный тон лирического монолога и напряженно-лаконический драматизм выражения связаны с оригинальной разработкой системы присоединительных или сдвинутых конструкций.

§ 7. Вслед за Жуковским и Батюшковым Пушкин в конце десятих годов осознает необходимость новой разработки синтаксиса русского литературного языка, прежде всего в сфере эмоционального выражения, в кругу экспрессивных форм.

В плоскости общего литературного языка это было творчество новых форм выражения и выразительности. Своеобразие пушкинской позиции заключалось в том, что эти новые формы выражения и изображения создавались поэтом посредством индивидуально-художественной переработки такого социально-языкового материала, который не был оторван от быта, не был прикован к условно-литературным жанрам речи, но был широко доступен сознанию общества той эпохи, связан с культурой ума и чувства в разных слоях русского народа. И даже в тех случаях, когда эти формы словесного выражения были резким поэтическим нововведением, они находили отклик и опору во внутренних формах русского языка и в национально-русской культуре предшествующих эпох. Пушкин, при своем глубоком интересе к

национально-историческим основам русского языка, открывая живые источники экспрессивного выражения внутреннего мира в формах народного языка и устной словесности. С гениальным инстинктом великого национального поэта он оденил их как основное средство расширения социальных границ литературной речи и как фундамент общенационального демократического языкового единства. Вот почему созданные Пушкиным формы экспрессивно-лирического выражения не только обогатили литературный язык многообразием новых значений и смысловых оттенков, содействовали общественному осознанию новых областей внутренней жизни, но и послужили отправным пунктом для дальнейшей разработки русского литературного языка (например, в творчестве Тютчева, Лермонтова, Некрасова и других поэтов XIX века).

Прежде всего Пушкин, идя по пути Карамзина, Жуковского и особенно Батюшкова, открывает новые средства художественного изображения, применяя вариации словорасположения, разный порядок слов. Порядок слов, определенный по французским нормам в карамзинской школе<sup>1</sup>, представлял широкие возможности экспрессивного варьирования. Пушкин вслед за Батюшковым еще в конце десятилетия годов начинает пользоваться экспрессивно-смысловыми красками, скрытыми в разных приемах развития словесной цепи. Например, в стихотворениях: «Нереида» (1820), «Виноград» (1820) бросаются в глаза поиски острых экспрессивных эффектов, создаваемых расстановкой слов. Последовательность и протяженность синтаксических единиц, порядок их движения должны выражать отношение лирического я к предметам изображения или же характеризовать воспроизводимые события<sup>2</sup>. Так, отодвигая глаголы на конец синтаксических групп

---

<sup>1</sup> Ср. замечание Карамзина: «Мне кажется, что для переставок в русском языке есть закон; каждая дает фразе особенный смысл... Лучший, то есть истинный порядок всегда один для расположения слов; русская грамматика не определяет его: тем хуже для дурных писателей» (Соч., изд. Смирдина, т. III, стр. 600). Ср. жалобы А. С. Шишкова на карамзинистов, усвоивших манеру «в размещении слов следовать не свойству своего, но свойству чуждого, не сродного с ним языка» (Собр. соч. и перев., ч. XII, стр. 193—194).

Очень любопытно для понимания синтаксических контрастов и противоречий, связанных с порядком слов в разных стилях той эпохи, письмо Ден. Давыдова к Н. М. Языкову с отзывом о поправках Сенковского: «Сенковский... уже исковеркал вышедшие статьи мои... Что ему мешало оставить в покое пять слов, заключающих встречу с Суворовым: «И Прага, залитая кровью, курилась» — это и коротко, — и картинно. Как же он разжижил это! «И Прага курилась, залитая кровью защитников». Этот урод не понял, что слово «курилась» на конце периода есть последний мах кисти живописца, следовательно, в нем и вся сила периода...» («Библиографические записки», 1858, № 7, стр. 195. Соч. Д. Давыдова, СПб, 1893, т. III, стр. 204).

<sup>2</sup> Ср. позднее в «Евгении Онегине»:

И страшно ей, и торопливо  
Татьяна сияется бежать:  
Нельзя никак; нетерпеливо

и устремляя внимание на предметы, на аксессуары и их качественные определения, Пушкин достигает эффекта сладострастного любования, как бы прерывистого или замедленного от страсти дыхания в заключительных строках стихотворения «Нереида» (1820).

В первых трех стихах строй предложений, расположение слов подчинены нормам лирического повествования. Указана обстановка действия (посредством обособленных дополнений или определений):

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду  
На утренней заре...

Сокрытый меж дерев...

В прямом порядке следуют названия лица, действия и, где нужно, его объекта:

...я видел Нереиду...

...едва я смелдохнуть...

Затем порядок слов резко меняется. Созерцаемый объект («грудь») выдвигается впереди глаголов. Глаза и дыхание лирического героя как бы застывают на образе полубогини, на ее красотах:

Над ясной влагою полубогиня грудь  
Младую, белую, как лебедь, воздымала  
И пену из власов струею выжимала.

Сходный экспрессивный эффект в стихотворении «Виноград» (1820) достигается постепенно распространяющейся прицепкой приложений, определений и сравнений к слову *виноград*, прицепкой, как бы усиливающей, напрягающей силу наслаждения и восторга от этого эротического символа (который введен вначале так сдержанно и меланхолично):

Не стану я жалеть о розах,  
Увядших с легкою весной;  
Мне мил и виноград на лозах.

Стих «В кистях созревший под горой» еще связан по стилю и экспрессии с первыми тремя стихами. Он прямо противопоставлен второму стиху: «Увядших с легкою весной». А далее начинается экспрессивное возбуждение, вызываемое виноградом

---

Метаясь, хочет закричать:  
Не может; дверь толкнул Евгений:  
И взорам адских привидений  
Явилась дева.

(5, XIX.)

Ср.:

С ней речь хотел он завести  
И — и не мог.

(8, XIX.)

Но десять бьет, он высжигает,  
Он полетел, он у крыльца,  
Он с трепетом к княгине входит...

(8, XXII) и др.

и выражаемое присоединительным распространением пластических эпитетов и сравнений (ср. эвфонический подбор звуков):

Краса моей долины злачной,  
Отрада осени златой,  
Продолговатый и прозрачный,  
Как персты девы молодой.

Несколько иные синтаксические вариации словорасположения наблюдаются в стихотворении «Я пережил свои желанья» (1821). Здесь в последней строфе метафорическое приравнение образа лирического я к одинокому запоздалому листу, трепещущему на обнаженной ветке, приобретает особенную силу эмоционального воздействия оттого, что сначала указаны лишь признаки, аксессуары образа, и только тогда, когда пафос обреченности достигает вершины, — называется самый предмет, метафорически изображающий судьбу лирического героя:

Так поздним хладом пораженной,  
Как бури слышен зимний свист,  
Один на ветке обнаженной  
*Трепещет запоздалый лист.*<sup>1</sup>

Затрудненный синтаксис, в котором все словосочетания и предложения («поздним хладом пораженный», «как бури слышен зимний свист», «один на ветке обнаженной») поставлены в отношении зависимости к выражению «трепещет запоздалый лист», разрешается только последним словом последнего стиха. От этого расширяется смысловая перспектива и усиливается эмоциональная выразительность сравнения.

Эта экспрессивная изобразительность, создаваемая разнообразием «пространственной» группировки элементов, становится особенно яркой и глубокой в пушкинском стиле со второй половины двадцатых годов.

Так, в стихотворении «Счастлив, кто избран своенравно» (1828) противопоставление образов — счастливица и жалкого неудачника — подчеркнуто различием в синтаксическом строе двух частей про-

---

<sup>1</sup> Образ листка, памятный по стихотворению Арно, переведенному Ден. Давыдовым, В. Л. Пушкиным, Жуковским, А. С. Пушкиным и др., в разных вариациях встречается почти у всех лириков первой трети XIX века.

Ср., например, у И. И. Козлова в стихотворении «Бессонница»:

Смотрю ли в даль, — одне печали;  
Смотрю ль кругом, — моих друзей,  
Как желтый лист осенних дней,  
Метели бурные умчали.

В «Ирландской мелодии» (из Мура, 1825):

Ничто не утешит, ничто не страшит,  
Не радует радость, печаль не крушит —  
На срубленной ветке так вянет листок:  
Напрасно в дубраве шумит ветерок  
И красное солнце льет радостный свет, —  
Листок зеленеет, а жизни в нем нет.

тивительного периода. Первая часть состоит из цепи относительных предложений, из цепи образов, содержание которых, экспрессивно все более и более обостряясь, раскрывает свойства и признаки счастливого любовника, отношение к нему лирической героини:

Счастлив, кто избран своенравно  
Твоей тоскливою мечтой,  
При ком любовью млеешь явно.  
Чьи взоры властвуют тобой.

Последовательность, постепенность открывающихся «свойств» счастливица, их логико-синтаксическая «раздельность», создаваемая неоднородностью предложений (хотя и соподчиненных — «кто», «при ком», «чи взоры»), производят впечатление волнистых подъемов и понижений в интонационно-мелодическом движении стиха и как бы убаюкивают счастливица.

Напротив, вторая часть периода замыкает в неразрывное единство одного слитного предложения (включающего в себя две деепричастных синтагмы) все свойства жалкого несчастливца, которые постепенно открываются в их трагической наготе и окончательно разоблачаются только последним стихом:

Но жалок тот, кто молчаливо,  
Сгорая пламенем любви,  
Потупя голову ревниво,  
Признанья слушает твои.

Экспрессия синтаксических форм может находиться в разных отношениях с семантикой словесного образа. Принцип прямого экспрессивного соответствия между синтаксическими формами и подбором слов в пушкинском стиле чаще всего применяется тогда, когда в лирическом монологе развивается стремительное движение и кружение образов. Очень резкими чертами означен этот прием в стихотворении «Под небом голубым страны своей родной» (1825). Яркая элегическая экспрессия первых стихов зависит не столько от значений слов, сколько от перспективы времени, создаваемой паузой (многоточие) и прерывистой сменой форм прошедшего времени:

Под небом голубым страны своей родной  
Она томилаась, увядала...  
Увяла наконец...

Новый синтаксический переход (посредством присоединительного союза *и*) к глагольной форме прошедшего несовершенного времени, осложненной наречием *уже* и выражающей вероятное предположение, усиливает экспрессию горестного сочувствия, напрягает настроение трагической печали:

и верно надо мной  
Младая тень уже летала.

В образах этого предложения, хотя и непрямо, но намечены смутные контуры облика той, которая сначала была лишь указана местоимением *она*: «*младая тень*», и подсказана интимная связь ее с лирическим героем: «... *надо мной... уже летала...*» Но неожиданная прицепка (посредством противительного *но*) сентенции, утверждающей существование грани, пропасти между тенью и лирическим я, резко меняет всю эмоциональную окраску последующего изложения. Определения, выражающие оценку и чувство лирического героя, оправдывающие экспрессию повествовательного равнодушия, выдвигаются в зачин стихов:

*Напрасно чувство возбуждал я:  
Из равнодушных уст я слышал смерти весть,  
И равнодушно ей внимал я.*

Этими лексико-синтаксическими формами подготовлен взрыв экспрессии горького разочарования. Он выражен очень простыми, очень эмоциональными синтаксическими средствами, которые связаны с приемом романтической недосказанности, с приемом многозначительной завуалированности. *Она*, та, которая является и была предметом и причиной сложных переживаний, она остается таинственной личностью. Скрыта вся история ее любви, скрыто все то, что могло бы оправдать или уяснить перелом в отношении к ней со стороны лирического героя. Мало того: загадочен и ее посмертный образ, образ молодой тени, который теперь как бы непосредственно созерцается говорящим. На эту непосредственную близость видения указывает разговорно-экспрессивное, внезапно явившееся — после эмоциональной паузы — словосочетание: «*так вот кого...*»

*Так вот кого любил я пламенной душой,  
С таким тяжелым напряженьем,  
С такою нежною, томительной тоской,  
С таким безумством и мученьем!*

Сила эмоционального напряжения определяется не только подбором образов, подбором эпитетов яркой экспрессивной окраски («*пламенной душой*», «*с... тяжелым напряженьем*», «*с... нежною, томительной тоской*», «*с... безумством и мученьем*»), но и указанием на субъективно-беспредельную степень чувства («*с таким... напряженьем, с такою... тоской, с таким безумством и мученьем*»). Таким образом, внутри этого синтаксического ряда происходит борьба и столкновение двух разных экспрессивных течений. То слышится томительное разочарование: «*так вот кого любил я...*», то звучит воспоминание о страстной, мучительной любви. Формам прошедшего времени противопоставляется настоящее, окрашенное контрастными эмоциями. Наступает новый слом синтаксических и экспрессивных форм в недоуменном вопросе: «*Где муки, где любовь?*» — и в междометии («*увы!*»), с горечью подчеркивающим охлаждение лирического я. Словесные образы выражают столкновение борющихся чувств и оценок

лирического героя: тут и исполненное горестного недоумения признание в равнодушии:

...Увы, в душе моей...  
Не нахожу ни слез, ни пени, —

и отголоски сладкой памяти прошлого:

Для сладкой памяти невозвратимых дней, —

и противоречивая, обвеянная экспрессией сострадания и укоризны характеристика тени:

Для бедной, легковерной тени...

Таким образом, все стихотворение представляет собою столкновение и чередование двух разных синтаксических серий и соответствующих им двух разных групп лирических образов, которые сперва выстраиваются в формы лирико-повествовательного стиля (с начала стихотворения и кончая стихом: «и равнодушно ей внимал я»), а потом в формы лирико-аффективного стиля (от стиха: «Так вот кого любил я» — до конца).

Особенно тонки, разнообразны и неуловимы экспрессивные значения и оттенки синтаксического построения в том типе конструкций, которые можно назвать замкнутыми, или «связными». Там, где эмоциональная волна поглощает прямолинейную логичность выражения, например, в сдвинутых или присоединительных конструкциях, — там резче и очевиднее рельеф синтаксических переходов и новообразований. В замкнутых конструкциях логические формы речи находят себе прямое выражение в синтаксисе, в последовательности синтаксических соединений. Такова, например, композиция стихотворения Пушкина «Я вас любил: любовь еще, быть может, в душе моей угасла не совсем...» (1829). Здесь, несмотря на эмоциональность речи, предложения сочетаются в единство строфы так, что каждая последующая мысль непосредственно связывается с предшествующей, естественно вызывая одна другую. В самом деле, в каждой из двух строф этого стихотворения синтаксически выражен контраст лирического повествования и лирического пожелания. Первая фраза стихотворения говорит о действии, длившемся в плане прошлого и оторванном от настоящего («Я вас любил»). Но пояснительное сочетание (интонация двояточия) с предложением, содержащим в себе прошедшее время совершенного вида, меняет перспективу времени: монолог превращается в лирическое изъявление чувства, которое, быть может, переживается и в настоящее время. Ведь прошедшее время совершенного вида («любовь еще... угасла не совсем») содержит в себе указание на результат в настоящем: «не угасла», значит, горит. Предположительность утверждения («быть может») не ослабляет, а лишь обостряет экспрессию признания, подчеркивая «робость», внутренние колебания лирического я. А эти колебания затем контрастно раскрываются посредством противи-



тельного присоединения пожеланий, то есть устремлений в будущее.

Выражение пожелания косвенно вмещает в себя намек на то, что любовь была безответна: она лишь тревожила любимую:

Но пусть она вас больше не тревожит.

Это горестное пожелание подкрепляется и поясняется уверением, которое связано с предшествующей фразой синтаксическими формами подразумеваемой причинности или изъяснительности:

Я не хочу печалить вас ничем.

Вторая строфа анафорически возвращает к началу первой, уныло повторяя слова: «Я вас любил». Но в то же время она контрастно, хотя и косвенно, побочными отголосками значений, раскрывает смысл, содержащийся в пожеланиях и уверениях первой строфы. Подбором эмоциональных наречий («безмолвно, безнадежно») и предикативных определений («томим») изображается сила и суть любви лирического героя. Первые — наречные определения — скорее объективного содержания, особенно слово «безмолвно», но они тут же от обозначений чувств, которые сопровождали любовь («то робостью, то ревностью томим»), получают субъективно-эмоциональное наполнение. Возникает синтаксический параллелизм образов: *безмолвно — робостью* (томим); *безнадежно — ревностью*. А далее лирическое волнение поднимается еще выше от нового горестного повторения слов зачина: «Я вас любил...» и от новых эмоциональных определений — наречий, экспрессивно усиленных повторным употреблением *так*:

Я вас любил так искренно, так нежно...

Всеми этими определениями, которые выстраиваются попарно в каждой строке, и этим унылым повтором слов: «Я вас любил» — «я вас любил...» — контрастно оттеняется бесцельность, ненужность той тревоги и печали, которые были ответом на любовь. Этим контрастом подготавливается присоединение — в форме сравнения — нового трогательного и горестного пожелания, которое своей скрытой экспрессивной символической, своей простотой и прямотой до предельной черты напрягает экспрессию примиренной покорности и самоотверженной любви:

Как дай вам бог любимой быть другим.

Таким образом, в этом стихотворении лирический драматизм создается не приемами эмоционального разрыва фраз и предложений, а общим экспрессивно-смысловым рисунком построения, сложной и стройной логикой синтаксического движения.

§ 8. Совсем иные виды экспрессивных форм и значений открываются Пушкиным в другой категории синтаксических конструкций — разорванных, сдвинутых и открытых, основанных на неожиданных присоединениях. Присоединительные кон-

струкции становятся в пушкинском романтическом стиле главным средством «рассеянной» и эмоционально-напряженной композиции. Они делали композицию стихотворения волнистой. Они увеличивали лаконизм выражения. Они создавали чередование взрывов, напряжений, усилений — и спадов, успокоений, разрешений.

В. М. Жирмунский, не вполне отдавая себе отчет в сущности этого явления, отметил резкое обострение и преобразование присоединительных конструкций в стиле Пушкина байронического периода. О зачине «Бахчисарайского фонтана» Жирмунский писал: «В начале картины — объективный пластический образ, отражающий длительное состояние, и только потом — внезапный переход к действию, обозначенный, как обычно, противительным союзом «но» и изменением формы времени:

Все было тихо во дворце;  
Благоговя, все читали  
Приметы гнева и печали  
На сумрачном его лице.  
*Но повелитель горделивый*  
*Махнул рукой нетерпеливой:*  
И все, склонившись, идут вон...<sup>1</sup>

Влияние стиля Байрона лишь содействовало обострению и дальнейшему развитию тех стилистических тенденций, которые обозначились в пушкинском языке раньше.

Так, в стихотворении «Кинжал» (1821) присоединительные, сдвинутые конструкции являются в наиболее страстных, патетических стихах. Вернее, именно присоединительные предложения, начинающиеся союзами *и* и *но*, усиливают гражданский пафос, создают лирическое напряжение. Характерно, что эти союзы присоединяют обычно заключительный член строфы.

*Но Брут восстал вольнолюбивый:*  
Кинжал, ты кровь излил — и мертв объемлет он  
*Помпея мрамор горделивый...*

В твоей Германии ты вечной тенью стал,  
Грозя бедой преступной силе,  
*И на торжественной могиле*  
*Горит без подписи кинжал.*

Ср. употребление союза *но*:

О юный праведник, избраннык роковой,  
О Занд, твой век угас на плахе,  
*Но добродетели святой*  
Остался глас в казенном прахе.

Те же функции патетического нарастания связаны с присоединительными конструкциями в стихотворении «Наполеон» (1821). Широта интонационного движения, все усиливающийся эмоциональный подъем, своеобразие смысловых нюансов, соз-

<sup>1</sup> В. Жирмунский, «Байрон и Пушкин», стр. 68; ср. стр. 70, 71 и др.

даваемых формами синтаксического присоединения, — все это возникает в развитой цепи таких присоединительных групп:

Бежат Европы ополченья;  
Окровавленные снега  
Провозгласили их паденье,  
*И* тает с ними след врага.  
*И* все как буря закипело;  
Европа свой расторгла плен;  
Вослед тирану полетело,  
Как гром, проклятие племен.  
*И* длань народной Немезиды  
Подъяту видит великан:  
*И* до последней все обиды  
Отплачены тебе, тиран!

В черновом наброске стихотворения «Ты прав, мой друг!» (1822) еще рельефнее обозначаются новые принципы синтаксического построения лирической композиции. Симптоматично здесь скопление союзов *и* в трех разных значениях — соединительном, перечислительном и присоединительном. Кажущееся, внешнее однообразие приемов соединения частей находится в остром противоречии с изменчивым, сложным, колеблющимся осмыслением переходов от одной синтаксической группы к другой. Союз *и* становится обманчивым, полным внутренних контрастов, — показателем синтаксического движения.

В системе присоединительных сочетаний союзы — соединительные и противительные — могут свободно менять места и этим резко изменять значение тех фраз, которые они сцепляют<sup>1</sup>. Любопытны пушкинские поправки этого рода. В стихотворении «Недавно я в часы свободы» (1822) в одном автографе (собр. Л. Н. Майкова) союзы были размещены так:

Узнал я резкие черты  
Неподражаемого слога,  
*И* перевертывал листы,  
*Но*, признаюсь, роптал на бога.

В этой редакции слово «перевертывал», поставленное в присоединительную связь с двумя предшествующими стихами, означает: быстро читал, перевертывая, или: и продолжал читать. В обоих случаях оно ослабляет силу предшествующих строк и уничтожает остроту следующего противопоставления (с союзом *но*). Перемещение союзов *и* и *но* устанавливало резкую грань между восторженной оценкой «неподражаемого слога» — и фразами, выражающими пренебрежение к низкой «прозе», как бы возвра-

<sup>1</sup> Ср.:

Лежит в истерике она  
*И* бредит языком мечтаний,  
*И* хладный между тем зоиц  
Ей Каченовский застудил  
Теченье месячных изданий.  
(«Припадками болезни женской...», 1825.)

щая глаголу «перевертывал» свойственную ему в просторечии экспрессию фамильярной небрежности:

*Но* перевертывал листы  
*И*, признаюсь, роптал на бога.

Любопытно, что в капнистовской рукописи стихотворения «Адели» (1822) союз *и* переправлен на *но*:

*Но* в шуме света...  
(Акад. изд., II, стр. 266.)

В стихотворении «Вечер» («Веселый пир») в «Мнемозине» (II, стр. 25) было:

Где просторен круг гостей,  
*Но* кружок бутылок тесен!

Ср. в окончательной редакции:

Где просторен круг гостей,  
*А* кружок бутылок тесен.<sup>1</sup>

В «Стансах» — в последних строках — вместо союза *и*:

Во всем будь пращуру подобен:  
Как он, неутомим и тверд  
*И* памятью, как он, незлобен, —

первоначально был употреблен союз *но*:

*Но* памятью как он незлобен.

Н. Н. Страхов<sup>2</sup> в качестве яркого примера присоединительной конструкции указывал на употребление союза *но* в третьем «Подражании Корану»:

Почто ж кичится человек?  
За то ль, что дал ему плоды?  
*И* хлеб, и финик, и оливу,  
Благословив его труды  
*И* вертоград, и холм, и ниву?  
*Но* дважды ангел вострубит;  
На землю гром небесный грянет:  
*И* брат от брата побежит,  
*И* сын от матери отпрянет.

По мнению Страхова, это стихотворение поражает резкими, неожиданными и глубокими изменениями и изгибами экспрессивного течения речи. «В начале раздаются величественные звуки:

С небесной книги список дан  
Тебе, пророк, не для строптивых...

---

<sup>1</sup> Ср. употребление присоединительного *а* вместо ожидаемого *но*:

Уж мало ль бился я, как ястреб молодой,  
В обманчивых сетях, раскинутых Килридой,  
*А* не исправленный стократною обидой  
Я новым идолам несу мои мольбы.  
(«Каков я прежде был...», 1828.)

<sup>2</sup> «Заметки о Пушкине и других поэтах», стр. 47—52.

Потом тон смягчается, делается кротким, тихим... И вдруг раздаётся гром негодования:

*Но дважды ангел вострубит...*

Угрозы сыплются градом и величественно замолкают... Поставить союз *но* так, как он тут поставлен, едва ли бы решился какой европейский поэт. Полный разрыв течения мыслей и вместе строгая связь душевных движений, явный беспорядок и чудесная гармония».

В последний период пушкинского творчества (с конца двадцатых годов) присоединительные предложения приобретают яркий отпечаток живой разговорной речи с ее непринужденными и резкими экспрессивными переходами от одного предмета к другому. Например:

Страстей безумных и мятежных  
Как упоителен язык!  
*Но* прекрати свои рассказы,  
Таи, таи свои мечты...  
(«Наперсник», 1828.)

Приятно думать у лежанки.  
*Но знаешь*: не велеть ли в санки  
Кобылку бурую запречь...  
(«Зимнее утро», 1829.)

Естественно, что присоединительные, сдвинутые конструкции, выражая эмоциональную прерывистость речи и ее драматическую сжатость, создают своеобразный тип «разбросанной», ломаной и в высшей степени экспрессивной композиции. Они вполне гармонируют с изощренной простотой и тонкостью выражения противоречивых и текучих чувств эмоциональной личности в романтическом стиле<sup>1</sup>.

Композиция пушкинского стихотворения, основанная на присоединительных конструкциях, поражала современников странностью и новизной смысловых связей, необычайностью логического движения. Она представлялась бурным потоком мыслей, и пушкинское стихотворение казалось структурой причудливой, сложной и как бы ритмически взрывающейся изнутри внезапным напором неожиданных и острых образов. Карамзин постоянно подчеркивал в стихах Пушкина недостаток «силы и связи» (см. «Письма к Дмитриеву», стр. 370—371). Н. М. Языков писал своему брату о пьеске Пушкина «К войне»: «Стихосложение, как всегда, довольно хорошо: зато ни начала, ни середины, ни конца — нечто чрезвычайно романтическое» («Языковский архив», в. I, стр. 31).

Исследуя синтаксис этого стихотворения «Война», можно понять, какие формы связей казались необычными современникам Пушкина. Прежде всего изумляла сложность экспрессивных форм синтаксиса, неожиданность смены и чередования

<sup>1</sup> Ср. образ, примененный Пушкиным к изображению пороков Фальстафа: «пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь, подобную древней вакханалии».

синтаксических конструкций. Логика этого эмоционального синтаксиса, выражающего бурные переживания тонко чувствующей личности, противоречила синтаксическому рационализму литературного языка предшествующей эпохи. Затем была непривычна кажущаяся немотивированность, случайность, логическая неожиданность связи, и вместе с тем выразительность присоединяемых или перечисляемых мыслей. Отсюда происходит двойственность или же множественность значений синтаксических форм. Так, конструкция, которая своими синтаксическими приемами (например, интонацией, морфологией слов) обозначена, как перечисление, и сначала представляется вполне логическим перечнем предметов одного круга, одной категории, вдруг осложняется формами неожиданного присоединения предметов другого смыслового ряда.

Стихотворение «Война» (1821) начинается взволнованным восклицанием: «Война!..» и нетерпеливым выражением радостного удовлетворения — в форме восклицательного предложения:

Подъяты, наконец,  
Шумят знамена бранной чести!

Напряженной эмоциональности синтаксиса соответствует высокая книжно-славянская лексика, приспособленная, однако, к французской семантике («подъяты знамена бранной чести»... и далее галлицизмы: «праздник мести», «губительный свинец» и т. п.). Восклицания сменяются восторженными повествовательными фразами, с выдвинутым наперед глаголом. В них изображаются неизвестные, ожидающие лирического героя впечатления войны:

Увижу кровь, увижу праздник мести;  
Засвищет вокруг меня губительный свинец.

Это лирическое изложение прерывается эмоционально-присоединительным союзом *и*. Происходит смена синтаксических конструкций:

*И сколько сильных впечатлений  
Для жаждущей души моей...*

Сообщение об ожидающих лирического героя действиях переходит в восклицательный перечень предметов, в перечень сильных впечатлений. И в этом перечислении прямое и ровное, последовательное движение картин вдруг нарушается экспрессивным присоединением строк:

*И в роковом огне сражений  
Паденье ратных и вождей!*

Этот последний член перечисления как бы сбоку вонзается в цепь перечисляемых предметов. Он с неожиданным патетическим подъемом замыкает ее, хотя она могла бы продлиться в бесконечность<sup>1</sup>. С союзом *и* тут был связан оттенок немотивированной быстроты заключительного присоединения.

<sup>1</sup> Ср. более близкую к однородным темам, классически-традиционную первоначальную редакцию этого стиха:

*Паденье грозное Беллиновых друзей (или: детей).*

После этого восклицательная интонация сменяется эпическо-повествовательной — с прямым порядком слов в предложениях:

Предметы гордых песнопений  
Разбудят мой уснувший гений.  
Все ново будет мне.

Этот подбор выражений находит себе соответствие в предшествующих образах — души, жаждущей сильных впечатлений. Но здесь повествование снова переходит в перечисление предметов, которые располагаются как бы по степени возрастающей эмоциональности — и неожиданно замыкаются присоединением наиболее острого, наиболее мучительного ощущения:

...простая сень шатра,  
Огни врагов, их чуждое взыванье,  
Вечерний барабан, гром пушки, визг ядра  
И смерти грозной ожиданье.<sup>1</sup>

Теперь, когда лирический герой мечтательно погружается в атмосферу «бранных» впечатлений, пробуждаясь для новой поэтической жизни, для гордых песнопений, — теперь кажется мотивированным введение развернутой цепи риторико-патетических вопросов с характерной для раннего пушкинского языка (до 1823—1825 годов) французско-славянской семантикой (ср. «Слепая славы страсть», «жребий боев» и т. п.). Одни вопросы изображают внутреннее перерождение души:

Родишься ль ты во мне, слепая славы страсть,  
Ты, жажда гибели, свирепый жар героев;

другие — в форме разделительного контраста — касаются внешних судеб лирического героя:

Венок ли мне двойной достанется на часть,  
Кончину ль темную судил мне жребий боев?

И эта патетика вопросительных интонаций также прерывается экспрессивным присоединением (посредством союза *и*):

И все умрет со мной...

(Ср. раньше:

Все ново будет мне.)

И снова, как уже было дважды в предшествующих стихах, начинается перечисление. Перечисляются умирающие чувства, переживания — одно напряженнее, мучительнее другого:

---

<sup>1</sup> И этот стих подвергался переработке, целью которой было напряжение трагизма:

Призывный барабан, гром пушки, треск ядра  
И страшней битвы ожиданье...  
(В Майковском собрании.)

А в рукописи Ленинской библиотеки № 2367:

И смерти близкой ожиданье.

...надежды юных дней,  
Священный сердца жар, к высокому стремленью,  
Воспоминание и брата и друзей,  
И мыслей творческих напрасное волненье.

Логика и порядок этого перечисления определяются экспрессивным весом образов. Эта субъективная оценка ищется в последовательности называния чувств и настроений. Поэтому перечисление понимается как открытый в бесконечность ряд последовательных присоединений, который может быть оборван говорящим и замкнут мгновенно и неожиданно. Когда вслед за объединительными союзами *и — и* в стихе:

Воспоминание и брата и друзей<sup>1</sup>

появляется экспрессивно окрашенное присоединительное *и*:

И мыслей творческих напрасное волненье, —

то перечисление достигает высшего подъема. В соответствии с построением двух предшествующих рядов перечислений читатель готов увидеть в стихе «И мыслей творческих напрасное волненье» конец перечисления. Но это ожидание разрушается внезапным, исполненным трагического пафоса, повторным вопросительным присоединением:

И ты, и ты, любовь?..

В этом вопросительном обращении звучит трагический стон. В нем обозначается надлом и синтаксического и образного строя стихотворения. За этим вопросительным восклицанием следует напряженный по своей экспрессии, полный отчаяния вопрос, которым приоткрывается завеса над внутренними мотивами жажды новых впечатлений. Конструкция вопроса (вводящая его вопросительная частица: *ужель не* и отрицательное перечисление подлежащих) предполагает отрицательный ответ:

Ужель ни бранный шум,  
Ни ратные труды, ни ропот гордой славы,  
Ничто не заглушит моих привычных дум?

Смысл и экспрессия всех предшествующих стихов резко меняется: восторг перед войной, жажда сильных впечатлений и картины ратных трудов становятся косвенным выражением отчаяния, несчастной любви. И горечь при мысли о возможной смерти превращается в горечь уже раненной смертельно души.

Это понимание укрепляется последующей вереницей жалоб-признаний, изображающих состояние безнадежного томления:

Я таю, жертва злой отравы:  
Покой бежит меня; нет власти над собой,  
И тягостная лень душою овладела...

---

<sup>1</sup> Когда в «Полярной звезде» на 1823 год этот стих был искажен так: «Воспоминания и братьев и друзей», Пушкин был возмущен этой и другими ошибками и писал брату от тридцатого января 1823 года:

«Воспоминание и брата и друзей —

стих трогательный, а в Звезде просто плоский» («Переписка», I, стр. 65).



После этой паузы, как выражение полного отчаяния, как стон измученного любовью человека, звучат нетерпеливые вопросы:

Что ж медлит ужас боевой?  
Что ж битва первая еще не закипела?..<sup>1</sup>

Уже из анализа этого стихотворения видно, что свобода присоединительного движения на самом деле подчинена строгой логике. Так, Плетнев писал поэту по поводу «Разговора книгопродавца с поэтом» (1824): «Меня убивает твоя логика. Ни один немецкий профессор не удержит в пудовой диссертации столько порядка, не поместит столько мыслей и не докажет так ясно своего предложения. Между тем какая свобода в ходе! Увидим, раскусят ли это наши классики» («Переписка», I, стр. 148, 166—167).

Присоединительные, сдвинутые конструкции неразрывно связаны с изменчивой, текучей и противоречивой экспрессией лирического монолога. Так, уже в строе первого байронического стихотворения Пушкина «Погасло дневное светило» (1820) бросается в глаза множественность субъектов, к которым обращена речь. Синтаксическая роль этих субъектов неравноценна. Императивное обращение:

Шумы, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан, —

составляет лирический рефрен своим звуковым символизмом и образами, создающими впечатление непрерывности морского волнения как фона, как эффектного пейзажа, среди которого звучит лирический монолог. Поэтому первая часть стихотворения, которая охватывается этим рефреном, воспринимается как лирическое раздумье, как уединенный повествовательный монолог, изображающий переживания лирического я в момент речи. Присоединительные конструкции образуют в этом монологе эмоционально-смысловые «толчки» и разрывы. Таково присоединение после эмоциональной паузы посредством союза и:

С волненьем и тоской туда стремлюся я,  
Воспомянем упоенный...  
И чувствую: в очах родились слезы вновь...

Таково присоединительное перечисление — с внутренним контрастом объединяемых фраз и предложений:

Я вспомнил прежних лет безумную любовь,  
И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило,  
Желаний и надежд томительный обман...

Напротив, обращение к кораблю:

---

<sup>1</sup> Ср. синтаксический строй стихотворения: «Люблю ваш сумрак неизвестный» (1822), в котором на середине происходит драматический слом: «Но, может быть, мечты пустыне...» — и только последние стихи открывают «подводное течение» смыслов лирического монолога, его основную тему:

Тоску любви забуду я.

Лети, корабль, носи меня к пределам дальным  
По грозной прихоти обманчивых морей, —

сопровожаемое присоединительно-противительным ограничением («Но только не к брегам печальным туманной родины моей»)<sup>1</sup>, развивается в повествовательно-драматический период, в котором (посредством развернутой системы относительного соподчинения) разнообразными, изменчивыми красками изображаются переживания прошлого.

В этой цепи относительного соподчинения наблюдаются контрастные смены экспрессии, осуществляются эмоциональные разрывы. В то время как первые два предложения обвеяны лирической экспрессией надежд и счастливых воспоминаний:

Страны, где пламенем страстей  
Впервые чувства разгорались,  
Где музы нежные мне тайно улыбались, —

в двух других звучат иные, скорбные тона элегического томления:

Где рано в буюях отцвела  
Моя потерянная младость,  
Где легкокрылая мне изменила радость  
И сердце хладное страданью предала.

В соответствии с этим синтаксическая протяженность предложений здесь увеличивается (четыре стиха), и применяется инверсия в смежных словосочетаниях одного сложного предложения, создающая иллюзию присоединительной связи между ними:

*...легкокрылая мне изменила радость  
И сердце хладное страданью предала.*

После этого, связав типичным для пушкинского стиля приемом эмоционально-характеристического приложения предыдущее изложение с темой бегства («искатель новых впечатлений»), лирический герой с волнением и тоской перебрасывает речь от одних лиц и предметов своего прошлого к другим. Он обращается последовательно ко всем им с темой бегства и изгнания. Интонация обращения становится все напряженнее, драматичнее. Ее эмоциональная высота зависит от присоединения образных характеристик. Интонационно-мелодическая волна становится выше и шире в соответствии с распространением приложений.

<sup>1</sup> Кн. Вяземский писал Тургеневу (от 27 ноября 1820 года): «Не только читал Пушкина, но с ума сошел от его стихов. Что за шельма! Не я ли наговорил ему эту байронщину:

Но только не к брегам печальным  
Туманной родины моей.

Мне жаль, что в этой элегии дело о любви одной. Зачем не упомянуть о других неудачах сердца? Тут было где поразгуляться. У меня есть начало, которое как-то средно этой песне:

Желанья, бурные желанья,  
К чему вновь слышу ваш призыв? и т. д.»

(Остаф арх., II, стр. 107; ср. II, стр. 133.)

Она усиливается также анафорическим повторением слов: «я вас бежал».

Таково соотношение обращений:

*Я вас бежал, отчески края;*

и:

*Я вас бежал, питомцы наслаждений,  
Минутной младости минутные друзья.*

Но далее происходит новый резкий экспрессивный подъем интонации. Сама форма обращения выдвигается вперед. Лирическое я в сильном волнении как бы непосредственно созерцает лица, к которым теперь направлена его речь. Эмоционально-присоединительное и подчеркивает этот скачок экспрессии:

*И вы, наперсницы порочных заблуждений,  
Которым без любви я жертвовал собой,  
Покоем, славою, свободой и душой.*

Перечисление жертв усиливает и разнообразит экспрессивное течение речи. Вместе с тем ширится и приобретает все большую выразительность волна анафорических подхватов и повторов. Сначала — это слова: «и вы», но затем они вырастают во фразу: «И вы забыты мной». Эта фраза интонационно вытягивается и экспрессивно заостряется присоединением приложений:

*...изменницы младые,  
Подруги тайные моей весны златые...*

(Ср.: «Минутной младости минутные друзья».)

Но эта цепь разрывается в середине стиха лирическим повторением слов: «И вы забыты мной...»<sup>1</sup> И здесь наступает глубокая эмоциональная пауза. Она прерывается неожиданным противительным присоединением, которое раскрывает основную эмоциональную тему стихотворения:

*Но прежних сердца ран,  
Глубоких ран любви ничто не излечило.*

В свете этого признания совсем по-иному, по-новому понимаются прежние образы, обвевающие «волнением и тоской» воспоминание о неизлечимой любви:

*Вспоминаньем упоенный...  
Мечта знакомая вокруг меня летает;  
Я вспомнил прежних лет безумную любовь...  
Желаний и надежд томительный обман, —*

и боязнь «туманной родины», страны, —

*Где легкокрылая мне изменила радость  
И сердце хладное страданью предала.*

---

<sup>1</sup> Ср. подобную же синтаксическую конфигурацию в «Кавказском пленнике»:

*И вы, последние мечтания,  
И вы сокрылись от него.  
Он раб.*

Само волнение моря, о котором напоминает заключительный призыв скитальца:

Шуми, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан, —

теперь выступает уже не только как драматическая обстановка лирического монолога, но и как поэтический символ мятущейся души (ср. стихотворение «К морю»).

Синтаксис некоторых лирических стихотворений Пушкина представляет сложную систему симметрических конструкций, движущихся по ступеням растущего экспрессивного напряжения и теряющих параллелизм построения вследствие неожиданного эмоционального присоединения побочных звеньев. Иллюстрацией может служить стихотворение «Гречанке» (1822). Оно с разбегу начинается патетическим заявлением:

Ты рождена воспламенять  
Воображение поэтов ..

Развивается серия семантически сближенных глаголов, косвенно характеризующих пленительный поэтический образ гречанки:

Его тревожить и пленять  
Любезной живостью приветов.

С последним словом снова смыкается ряд обозначений, рисующих «портрет» гречанки. Их перечисление становится все более свободным, и внутренняя последовательность образов — все более субъективной, все более напоминающей ассоциативные присоединения:

Восточной странностью речей,  
Блистаньем зеркальных очей  
И этой ножкою нескромной.

В последнем стихе местоимение *этой* создает впечатление внезапного указательного жеста. Тем самым присоединительный, ассоциативный характер связи становится особенно наглядным, особенно осязаемым.

К этому сложному предложению примыкает новое предложение, начинающееся теми же словами: «Ты рождена...» и развивающееся по принципу синтаксического параллелизма:

Ты рождена для неги томной,  
Для упоения страстей.

Возникает экспрессивный подъем, своеобразная «лестница» анафорических конструкций<sup>1</sup>. Но эта синтаксическая симметрия

<sup>1</sup> Ср у В. И. Туманского вариации стилистических форм пушкинского стихотворения «Гречанке».

Ты рождена быть образцом  
Очами, сердцем и рукою,  
Одних давить своим умом,  
Других пленять своей красою...  
Ты рождена быть для меня  
Усладой, жизнью и светом...  
(«Софье», 1823.)

Ср. также в «Песне татарских дев», в стихотворении «Гречанке».

нарушается обращением и вопросом. В них косвенно, острым указанием литературной копии, намечаются новые черты образа гречанки и раскрывается намек, заключенный в начальных строках стихотворения («Ты рождена воспламенять воображение поэтов»):

Скажи: когда певец *Леилы*  
В мечтах небесных рисовал  
Свой неизменный идеал,  
Уж не тебя ль изображал  
Поэт мучительный и милый?

Так образ лирической героини сплетается с образом *Леилы* как «неизменным идеалом» поэта «мучительного и милого». Теперь те краски, те смысловые оттенки, которые кроются в образах Байрона и *Леилы*, переносятся на образ гречанки, окружая его поэтическим ореолом. Далее следует новая серия анафорических конструкций, в которых развивается тема, намеченная во втором предложении первой строфы («Ты рождена для неги томной, для упоения страстей»).

Снова образуется параллелизм двух синтаксических рядов («Быть может... быть может...»), и в пределах каждого из них лирическое движение эмоционально разрешается присоединительным (с помощью союза *и*) аккордом. Но во втором синтаксическом ряду присоединительное предложение, оборвавшись, остается недоконченным. Раскрывавшийся в строгой и закономерной синтаксической последовательности строй лирической композиции вдруг — на сюжетной вершине — ломается. Неожиданно возникает новый, как бы стремительно вырвавшийся из засады рой экспрессивных выражений и признаний:

*Быть может*, в дальней стороне,  
Под небом Греции священной,  
Тебя страдалец вдохновенный  
Узнал иль видел как во сне,  
*И скрылся образ незабвенный*  
В его сердечной глубине.

Быть может, лирою волшебной  
Тебя волшебник искушал;  
Невольный трепет возникал  
В твоей груди самолюбивой:  
*И ты, склонясь к его плечу...*  
— Нет, нет, мой друг...

Этот внезапный слом речи выражает страсть и ревность. Теперь меняется понимание внутреннего источника предшествующих признаний и предположений. Слышатся отзвуки страстной любви и ревности. Исполненное драматического подъема и выражающее напряженную внутреннюю борьбу отрицание ревнивой мечты:

Нет, нет, мой друг, мечты ревнивой  
Питать я пламя не хочу, —

символически перекликается с начальными стихами:

Ты рождена воспламенять  
Воображение поэтов,  
Его тревожить и пленять...

Воспламененное воображение самого лирического я прорывается наружу. Но это чувство не называется прямо. Оно выра-

жается характерным для романтического стиля приемом косвенной обобщенной символизации: звучат сдержанные меланхолические признания, указывающие на счастье и связанное с ним томление тайной грусти. Снова применяется тот же принцип анафорического параллелизма и синтаксических контрастов:

*Мне долго счастье чуждо было,  
Мне ново наслаждаться им.*

И сюда с контрастной неожиданностью примыкает пояснительное присоединение, которое, в свою очередь, увенчивается заостренным афоризмом:

*И, тайной грустию томим,  
Боюсь: неверно все, что мило.*

С синтаксическим строем стихотворения «Гречанке» интересно сопоставить композицию стихотворения «Аквилон» (1824). Первая строфа «Аквилона» состоит из двух вопросительно-анафорических предложений (начинающихся наречием *зачем*). Параллелизм синтаксических форм здесь лишь слегка варьируется обращением в первом предложении (к грозному аквилону):

*Зачем ты, грозный аквилон,  
Тростник болотный долу клонишь?  
Зачем на дальний небосклон  
Ты облачко столь гневно гонишь?*

Вторая (повествовательная) строфа также построена по синтаксической схеме анафорического параллелизма — с вариациями — в пределах каждого предложения:

*Недавно черных туч грядой  
Свод неба глухо облекался,  
Недавно дуб над высотой  
В красе надменной величался...*

В сущности, между этими двумя строфами, отнесенными к разным планам времени, нет прямой антитезы. Заметен лишь обратный порядок размещения образов: в первой строфе дунение аквилона, направленное на «тростник болотный», предшествует изображению гневного движения аквилона по небосклону (за «облачком»); во второй, напротив, образ грозового неба предваряет изображение дуба, «величавшегося» «в красе надменной». Анафорическая серия картин обрывается эмоциональной паузой. Вслед за нею вдруг является присоединительно-противительная конструкция (с союзом *но*). Образуется драматический слом. Возникает стремительно движущийся ряд коротких глагольных фраз — в форме анафорического перечисления действий:

*Но ты поднялся, ты взыграл,  
Ты прошумел грозой и славой.*

В этой анафорической повторяемости «ты» и лаконической быстроте движения выражается подъем лирической экспрессии, из-

бразжающей бурный порыв аквилона. Как всегда у Пушкина, разбег экспрессии, ее напряжение связаны с формами присоединительных сочетаний, для выражения непосредственно возникающих следствий:

*И бурны тучи разогнал,  
И дуб низвергнул величавый.*

Эти стихи перекликаются не только с образами второй строфы (особенно эффектно сближение слов «*величался*» — «*величавый*»). От них протягиваются нити образных соответствий и к первой строфе: стих «*и бурны тучи разогнал*» перекликается со стихом «*Ты облачко столь гневно гонишь*»; стих «*И дуб низвергнул величавый*» соответствует стиху «*Тростник болотный долу клонишь*». Так определяется общий метафорический стержень стихотворения. Облачко и тростник являются символическими антитезами «черных туч» и «величавого дуба» (см. главу IV).

Поэтому понятно, что расходящиеся круги контрастных отражений от четвертой строфы сразу идут к первой, второй и третьей строфам. Первое двустишие:

*Пускай же солнца ясный лик  
Отныне радостью блистает, —*

контрастирует с метафорами всей третьей строфы — и с образами первого двустишия второй («*Недавно черных туч грядой свод неба глухо облакался*»); предпоследний стих «*И облачком зефир играет*» обращен к образу «грозного аквилона», который

*на дальний небосклон  
... Облачко столь гневно гонит*

и который недавно

*...бурны тучи разогнал.*

Наконец, последний стих:

*И тихо выблется тростник, —*

понимается как символически-контрастная параллель к началу стихотворения:

*Зачем ты, грозный аквилон,  
Тростник болотный долу клонишь?*

и к последнему двустишию второй строфы:

*Недавно дуб над высотой  
В красе надменной величался, —*

и к последней строке третьей:

*...И дуб низвергнул величавый.*

Таким образом, композиция стихотворения представляет как бы систему размещенных в разных плоскостях зеркальных поверхностей, в которых, симметрически выстраиваясь, мелькают по разным направлениям отражения одних и тех же образов. Синтаксис же подчеркивает, усиливает экспрессивные формы это-

го причудливого сплетения образов. Так и в последней строфе присоединительные конструкции (с союзом *и*) образуют лирически-взволнованное светлое пожелание:

Пушкay же солнца ясный лик  
Отныне радостью блистает,

*И облачком зефир играет,  
И тихо выблется тростник.*

Изучение лирического синтаксиса Пушкина, таким образом, показывает, какие сложные и разнообразные возможности экспрессивных вариаций открыты были Пушкиным в сфере присоединительных конструкций.

Логика связи и соотношения слов, фраз и предложений в присоединительных или сдвинутых конструкциях уясняется из сложной игры экспрессивных форм. Расположенные по соседству синтаксические части представляются неожиданно сдвинутыми, сначала даже кажутся внутренне несвязанными. Значение синтаксических показателей (союзов, частиц, пауз и интонаций) лишь подчеркивает этот разрыв, это несоответствие между присоединяемыми друг к другу словами, фразами, предложениями. Например, в стихотворении «В крови горит огонь желанья» (1825) экспрессивная антитеза первого и второго четверостишия выражена резкими колебаниями синтаксиса. В самом деле, первая строка второго четверостишия («Склонись ко мне главою нежной») непосредственно связывается с предшествующим предложением: «Лобзай меня». Возникает иллюзия, что продолжаютя страстные излияния лирического я и его любовные призывы.

Но этот ряд смыслов опрокидывается присоединительной конструкцией:

*И да почю безмятежный...*

Союз *и* здесь не может быть понят как соединительный союз. В самом деле, если стих: «Склонись ко мне главою нежной» — является продолжением просьбы — «лобзать», то слова: «да почю безмятежный» стоят в непримиримом противоречии с этими призывами: в них звучит желание безмятежного покоя — до утра —

Пока дохнет веселый день  
И двинется ночная тень.

Таким образом, начавшее складываться понимание должно резко измениться, направиться в другую сторону. Создавалось впечатление, что страстные излияния и просьбы о лобзаниях были одновременны самим ласкам. Теперь же лирико-драматическая ситуация ко второму четверостишию стала иной. Мятеж и «огонь желанья» погасли, они удовлетворены, и на смену им явилось желанье покоя. Тогда стих: «Склонись ко мне главою нежной» получает иное истолкование, становится приглашением к покою, и союз *и* как бы восстанавливает свое соединительное значение.



Но эта двойственность смыслов, это столкновение двух рядов значений, преодолеваемые лишь в синтезе целого, так и остаются заложенными в синтаксической ткани стихотворения. Эта внезапность перехода, этот кажущийся разрыв, вследствие которого смысловая грань между частями стихотворения колеблется, передвигается от конца к началу стиха:

Склонись ко мне главою нежной<sup>1</sup>

характерны вообще для сдвинутых конструкций.

Ср. синтаксическое построение последних четырех строк в стихотворении «Мирская власть»:

Иль опасается, чтоб чернь не оскорбила  
Того, чья казнь весь род Адамов искупила,  
И чтоб не потеснить гуляющих господ,  
Пускать не велено сюда простой народ.

С присоединительными конструкциями связана быстрая смена экспрессии, стремительность лирического движения. Так, стихотворение «Наперсник» (1828) представляет взволнованный лирический монолог, в котором из эмоциональных намеков косвенно воссоздается образ героини, уясняется драматическая ситуация и открывается трагическое раздвоение в положении самого наперсника. В синтаксическом строе этого стихотворения особенно остр и характерен для пушкинского стиля внезапный присоединительно-противительный слом экспрессии с помощью союза *но*:

Страстей безумных и мятежных  
Как упителен язык!  
Но прекрати свои рассказы,  
Таи, таи свои мечты.

В стихотворении «Утопленник» (1828) присоединительные конструкции образуют строфическое замыкание, например:

Страшно мысли в нем мешались,  
Трясся ночь он напролет,  
И до утра все стучались  
Под окном и у ворот.

Уж с утра погода злится,  
Ночью буря настаёт,  
И утопленник стучится  
Под окном и у ворот.

Ср.:

И, с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклинаю,  
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.  
(«Воспоминание», 1828.)

---

<sup>1</sup> То есть, по синтаксической видимости, разрыв пролегал после стиха: «Склонись ко мне главою нежной». Но из семантической композиции уясняется, что он предшествует ему.

Там жены по базару ходят,  
На перекрестки шлют старух,  
А те мужчин в харемы вводят,  
И спит подкупленный свнух.

(«Стамбул гяуры ныне славят...», 1830.)

Присоединительные конструкции, содействуя совмещению, со-  
включению противоречивых смыслов в стиле Пушкина, нередко  
усиливаются принципом образного контраста или несоответ-  
ствия (ср. «Наполеон», «Андрей Шенье» и др.).

Со второй половины двадцатых годов формы внутрифразового  
несоответствия становятся тоньше, неожиданнее, острее и семан-  
тически сложнее. Эти новые формы лирической композиции очень  
выразительны в стихотворении «На холмах Грузии лежит ночная  
мгла» (1829).

Здесь, с одной стороны, выделяются предложения, в которых  
сочетаются противоречивые образы или разнородные по эмоцио-  
нальному тону слова:

...Печаль моя светла;  
Печаль моя полна тобою...

...Унынья моего  
Ничто не мучит, не тревожит...

С другой стороны, тот же принцип «совключения» экспрессивно  
неоднородных, непосредственно не вяжущихся фраз и предложе-  
ний ярко выступает и в синтаксических формах. По этому прин-  
ципу строятся предложения с присоединительным союзом и  
в начале или середине стиха:

Мне грустно и легко...  
...Унынья моего  
Ничто не мучит, не тревожит,  
И сердце вновь горит и любит...

Тот же принцип ощущен и в придаточном предложении при-  
чины с новым для стихов разговорным союзом *оттого*, что:

И сердце вновь горит и любит оттого,  
Что не любить оно не может.<sup>1</sup>

Присоединительные конструкции не связаны исключительно  
ни с союзом *и*, ни вообще с сочинительными союзами. Основан-  
ные на новой логике синтаксических связей, они меняют строй  
и функции не только сочинительных союзов, но и форм подчи-  
нения. Мало того: союзы вовсе необязательны для «сдвинутых»  
конструкций; существенна общая смысловая атмосфера нежи-  
данного соседства, немотивированного или «эллиптического» при-  
мыкания. Поэтому те же принципы сдвинутых связей могут  
наблюдаться и в формах бессоюзной «рядоположности», в фор-  
мах бессоюзного сочетания. Пушкин с необыкновенной настойчи-

---

<sup>1</sup> Ср. замечание акад. А. С. Орлова в статье «Пушкин — создатель рус-  
ского литературного языка», «Временник Пушкинской комиссии», № 3, 1937,  
стр. 38.

востью и силой с конца десятых до начала тридцатых годов развивал и усложнял конструктивные возможности присоединительных или сдвинутых сочетаний. Созданная им оригинальная система настолько далека от карамзинской, насыщена таким острым лиризмом, таким многообразием тонких экспрессивных вариаций, что лишь углубленное генетическое исследование может уловить и показать отправные точки этих синтаксических форм в области синтаксиса Карамзина и карамзинистов, Жуковского и Батюшкова. Необходимо указать основные вехи синтаксической реформы Пушкина в разных направлениях.

Уже композиционный строй стихотворения «Умолкну скоро я» (1821) необычен для «старой манеры» юного Пушкина. В синтаксисе этого стихотворения симптоматичен сложный драматический рисунок экспрессивных контрастов, выражаемых формами условного присоединения. Стихотворение начинается драматически-тревожным, взволнованным заявлением. Обратный, инверсивный порядок слов («Умолкну скоро я») делает каждое слово эмоционально насыщенным, веским и торжественно-печальным. Экспрессивное напряжение обострено эвфемистическим стилем речи, так как «умолкнуть» является лирическим иносказанием глагола «умереть». Однако вскоре это драматическое напряжение лирически разряжается. Впрочем, не сразу и не надолго. Противительный союз *но*, с союзом *если*, вовлекается в эмоционально напрягающуюся цепь условий («но если...» «но если...» «но если», «но если»)<sup>1</sup>. Эта сложносоподчиненная цепь условных предложений включает в себе перечень условий, или, вернее, причин, на основании которых лирическое я испрашивает позволения «одушевить прощальный лиры звук» —

Заветным именем любовницы прекрасной, —

и в то же время она является формой поэтического изложения, раскрывающего драматическую ситуацию лирического монолога. Так, образу ««день печали» во втором члене условного периода соответствует «долгое любви мученье». В третьем условном предложении открывается лирический собеседник, к которому обращен монолог, и постепенно выясняется отношение героини к «страстному языку сердца» поэта. Для этой лестницы условных предложений характерны несоответствие, разрыв между фразеологическим и синтаксическим строем. Синтаксическим выражением растущего напряжения является все большее и большее осложнение структуры условных предложений. Так, первое предложение семантически неопределенно, общо, но синтаксически просто:

...Но если в день печали  
Задумчивой игрой мне струны отвечали;

---

<sup>1</sup> Ср. тот же принцип соподчинительного движения предложений с союзом «но если...» «но если...» «но если...» в стихотворении «Коварность» (1824); ср. заключительное «но если...» в стихотворении «Ненастный день потух» (1823).

Присоединенное сюда второе условное предложение уже сложнее: оно создает более широкий размах интонационного движения и содержит включенную внутрь его деепричастную синтагму:

Но если юноши, внимая молча мне,  
Дивились долготу любви моей мученью...

Третий член условного периода не только повторяет конструкцию предшествующего предложения:

Но если ты сама, предавшись умиленью,  
Печальные стихи твердила в тишине —

но и осложняет ее присоединением новой глагольной синтагмы:

И сердца моего язык любила страстный...

Здесь нарушается темп движения расширявшихся и становившихся все эмоциональнее синтаксических волн. Следующее предложение уже не подхватывает и не развивает ни интонации предшествующего предложения, ни ее условно-элегической фразеологии: оно просто называет состояние лирического героя:

Но если я любим...

Лексическая ясность сочетается тут с синтаксической прозрачностью. Симптоматично, что лишь это предложение основано на формах настоящего времени. Все остальные предложения говорят только о прошедшем и будущем. Этот синтаксический перелом соответствует включению в лирическую композицию ее высшей, основной и наиболее эмоциональной темы — темы ответной любви. Вместе с тем бросается в глаза отсутствие семантического соответствия между первыми тремя членами условного соподчинения. Хотя они изображают прошлое лирического героя и должны (соответственно значениям форм прошедшего времени несовершенного вида) размещаться в одной плоскости, — между ними нет смыслового параллелизма и в них нет единой и прямой внутренней линии эмоционального подъема и напряжения. Эти три предложения образуют непрямой ряд присоединительных звеньев условного соподчинения. В нем, на основе сопоставления разных образов, постепенно вырисовывается причудливая и сложная линия лирического восхождения к теме разделенной, ответной любви. Эта внутренняя связь частей воссоздается из контекста целого, а не из непосредственного соседства фраз. Таким образом, связь здесь — прерывистая, «эллиптическая», присоединительная, а не логически последовательная. Понятно, что и отношение каждого из этих условных придаточных предложений к главному не прямое, не непосредственное, а обусловленное смыслом всей цепи придаточных предложений. Например, сама по себе условная связь между предложением: «...Но если в день печали задумчивой игрой мне струны отвечали», или даже между следующим членом условного периода («но если юноши...») и следствием («позволь, о милый друг...») сразу неясна. Она раскрывается лишь в двух

дальнейших придаточных присоединениях, образующих семантическую пару («ты» и «я»). Таким образом, значение союза «но если» не вполне однородно в этих четырех придаточных предложениях. Можно даже утверждать, что в первых двух предложениях оно загадочно и неопределенно. Особенную роль в этой системе смысловых отношений играют последние условные предложения: «но если ты сама... предавшись умиленью...» и «но если я любим». Именно они и определяют связь всей цепи придаточных предложений с главным как условную с оттенком причинности. В сущности, только последнее предложение: «Но если я любим» выводит на поверхность то подводное лирическое течение, которое бурлило и ширилось в предшествующих строках. Настоящее время — *я любим* — получает острое композиционное значение на фоне будущего времени зачина — *умолкну* и последующих форм прошедшего времени. Движение лирической темы определяется смещением плана будущего времени, его продвижением вдаль и зависящим от этого перемещением времени действия (вернее, времени исполнения) императивов:

*Умолкну скоро я...*

*...позволь, о милый друг,*

*Позволь одушевить прощальный лиры звук...*

*Когда меня навек обьет смертный зон,*

*Над урною моей промолви с умильем.*

В зависимости от этого смещения плоскости будущего времени происходит передвижение и плана прошедшего времени. В прошлое уходит то, что раньше мыслилось в аспекте настоящего времени (ср.: «*я любим*» и «*он мною был любим*»). Отсюда устанавливается семантический параллелизм стихов, относящихся к разным планам времени и воспроизводящих речь разных лиц:

*Но если я любим: позволь, о милый друг,*

*Позволь одушевить прощальный лиры звук*

*Заветным именем любовницы прекрасной...*

*Он мною был любим; он мне был одслжжн*

*И песен и любви последним вдохновеньем.*

Характерно, что «песни и любовь» выступают здесь как раздельные символы, хотя и скрепленные единством «вдохновенья» — и формами объединительного перечисления (союз *и — и*).

Разные виды сдвинутых, присоединительных конструкций, сталкиваясь, разнообразя и прерывая друг друга, в период романтического «кручения» стиха являются в стиле Пушкина основными структурными формами лирической композиции. С присоединительными конструкциями был органически связан целый ряд новых приемов лирического выражения, пришедших на смену «старой манере» русских поэтов конца XVIII — начала XIX века (ср. распространение присоединительных конструкций, под влиянием Батюшкова и особенно Пушкина, в языке Ден. Давыдова, Языкова, Баратынского, Подолинского, Туманского, Лермонтова).

Понятно, что роль присоединительных конструкций несколько изменяется в пушкинском стиле с конца двадцатых годов, когда Пушкин свободно вводит в строй повествования и лирического изложения формы устно-бытового просторечия. Тогда нередко торжествует принцип прямого и быстрого логического выражения синтаксических отношений. Так, в «Медном всаднике» присоединительный союз и заменен контрастно-противительным но в таких стихах:

Шепнул он злобно, задрожав:  
«Ужо тебе!..» И вдруг стремглав  
Бежать пустился.

В присоединительных конструкциях были заложены богатые возможности не только яркого эмоционального выражения чувств, но и пластического отражения и изображения жизни. Вот почему Пушкин не отказался от принципа присоединительных сочетаний и в более поздней своей работе над системой национально-реалистических стилей. Ведь пушкинский романтизм был лишь переходной ступенью от классицизма к реализму.

Одни и те же синтаксические формы могут иметь очень разнообразные значения в разных стилях и жанрах речи. Интересно проследить стилистические различия в пределах одной какой-нибудь категории присоединительных форм, например, форм присоединительного перечисления. В ассоциативном, сдвинутом перечислении ряд перечисляемых предметов не замкнут, открыт. Он может быть продолжен до бесконечности. Связь между членами перечисления кажется неожиданной, их последовательность и соседство — немотивированными. В один ряд выстраиваются предметы или образы, внутренняя связь которых усматривается лишь из композиции целого. Их видимая разнородность, неожиданность и кажущаяся логическая немотивированность их объединения создают впечатление скачкообразного движения речи. Иногда возникает иллюзия, что в единство перечисляемого ряда сдвинуты лишь осколки или отрезки разных предметных серий. Эта «свернутость», воображаемая эллиптичность перечислительной цепи создает экспрессивное волнение речи. Воображение должно дополнить подразумеваемые звенья в цепи перечисления.

Прием открытого, незамкнутого перечисления до Пушкина встречается у Державина, Карамзина, Батюшкова, Жуковского. Но границы перечисляемого ряда здесь очень узки. Они, правда, несколько колеблются при внезапном присоединении новых предметов, однако, эти предметы всегда притягиваются из семантически близкого круга. Они никогда не бывают вполне неожиданными. В такой форме прием перечисления можно наблюдать в стиле ранних произведений Пушкина. В этот период у Пушкина явно преобладают формы бессоюзного перечисления, создающие иллюзию исчерпанности предметного ряда (например, в стихотворении «Воспоминание», 1815).

В стиле Пушкина конца десятых годов замечается постепенное расширение перечислительной цепи, которая еще не размыкается приемами присоединения, но эмоционально нарастает, усиливается, особенно прицепкой последних звеньев (с союзом *и*). Например, в «Послании Юрьеву» (1818):

Она дала красы молодой  
Тебе в удел очарованье,  
И черный ус, и взгляд живой,  
Любви улыбку, и молчанье.

Вместе с тем, все заметнее и разнообразнее становятся в стиле Пушкина приемы экспрессивного варьирования напряжений и ослаблений — в перечислительном ряду. Так, в наброске: «Щастлив, кто близ тебя...» (1819) последнее звено перечисления по своей экспрессии резко выделяется из синтаксической группы, и при нем союз *и* получает эмоционально заостренное присоединительное значение:

Щастлив, кто близ тебя, любовник упоенный,  
Без томной робости твой ловит светлый взор,  
Движенья милые, игривый разговор  
И след улыбки незабвенной...

Ср.:

Сокроюсь с тайною свободой,  
С цевницей, негой и природой  
Под сенью дедовских лесов.  
(«Орлову», 1819.)

При общей тенденции к присоединительной связи формы перечисления в стиле Пушкина обнаруживают многообразие смысловых вариаций — от неожиданного сближения разнородных предметов до очень тонких эмоционально-описательных объединений. В этом отношении любопытно стихотворение «Все в жертву памяти твоей» (1825). П. Е. Щеголев, рассуждая об этом стихотворении, писал: «Стихотворение прекрасно... по глубокому чувству, его проникающему: поэт приносит в жертву памяти о любимой женщине все самое ценное для его души, и слезы воспаленной любовью девушки, всякой девушки, и мученья ревности, всякие мучения, и блеск славы и т. д.»<sup>1</sup> Но едва ли критерий субъективной ценности помогает понять смысловой строй этого стихотворения, приемы сцепления всего того, что приносится в жертву чьей-то памяти. Правда, начальные слова: «Все в жертву памяти твоей» — уже говорят о глубоком, страстном чувстве. Исчерпанность, всецелость, обозначаемая словом *все*, усиливается присоединением союза *и*, который, стоя перед всеми членами перечисления, даже перед первым, — выражает полноту перечисления:

И голос лиры вдохновенной.

---

<sup>1</sup> Пушкин, «Очерки», 1912, стр. 198.

Так патетически начинается вереница перечислений. Но следующий союз *и* уже осложнен в своем значении оттенком внешне немотивированного присоединения:

И слезы девы воспаленной.

Однако в результате ассоциативного сближения внешне далеких образов (*и голос лиры, и слезы девы*) между ними открывается глубокая внутренняя связь. Они символизируют всепоглощающую страсть лирического героя. Новые перечислительные союзы *и* притягивают контрастирующую группу образов:

И трепет ревности моей.

Недоговоренность, умолчание сказывается в отсутствии указаний на объект ревности.

И славы блеск, и мрак изгнания.

Эти контрастные образы направляют перечислительное движение в сторону личной судьбы лирического я. Внутренние формы присоединительной связи — при отсутствии непосредственной близости между сопоставленными, примыкающими друг к другу образами — понимаются путем интуиции далеко скрытых, запятанных, побочных смыслов:

И светлых мыслей красота,  
И мщенье...

На этом фоне особенно напряженно и страстно звучат последние слова, грамматически связанные со словом «мщенье», как «приложение», и символически раскрывающие основной эмоциональный тон настроений лирического я и основное эмоциональное содержание всего стихотворения:

И мщенье, бурная мечта  
Ожесточенного страдания.

Присоединительное перечисление может быть использовано как прием характеристического описания личности. Так, в «Бахчисарайском фонтане» изображается бесстрашие евнуха приемом присоединительного перечисления разных предметов, чувств и действий:

Как истукан, он переносит  
Насмешки, ненависть, укор,  
Обиды шалости нескромной,  
Презренье, просьбы, робкий взор,  
И тихий вздох, и ропот томный.

Ср. комическую характеристику «толстого Аристиппа» в послании «А. Л. Давыдову» (1824):

Нельзя, мой толстый Аристипп:  
Хоть я люблю твои беседы,  
Твой милый нрав, твой милый хрип,  
Твой вкус и жирные обеды...



Характеристика может состоять из одного присоединительного перечисления действий и состояний. Так, в стихотворении «Мне жаль великия жены» (1824) характеризуется императрица Екатерина:

Старушка милая жила  
Приятно и немного блудно,  
Вольтеру первый друг была,  
Наказ писала, флоты жгла  
И умерла, садясь на судно.

Уже в этом последнем примере ярко сказываются индивидуальные, чисто пушкинские особенности присоединительного перечисления: лаконическая быстрота и сжатость синтагм, их семантическая разнородность, стремительность, неожиданность сцеплений и полнота создаваемого неожиданным объединением яркого образа. Перечисление — на основе «сдвинутых» конструкций — является в пушкинском стиле орудием лаконического отбора и острого объединения характерных признаков, средством сгущения мысли.

Таким образом, в приеме перечислительного присоединения открывается возможность неожиданного сближения символически обобщенных, типических примет, определяющих характер, индивидуальный образ, картину местности и разные другие явления действительности. Прием перечислительного объединения становится выразительным средством реалистического изображения.

Например:

Но в Кишиневе, знаешь сам,  
Нельзя найти ни милых дам,  
Ни сводни, ни книгопродавца.  
(«Вигелю», 1823.)

Тут был (К. М.), француз, женатый  
На кукле чахлой и горбатой  
И семи тысячах душах.  
(«Евгений Онегин», 8, XXVI.)

Он важен, красит волоса,  
И чином от ума избавлен.  
(«Альбом Онегина».)

И отставной советник Флянов,  
Тяжелый сплетник, старый плут,  
Обжора, взяточник и шут.  
(«Евгений Онегин», 5, XXVI.)

Ср.:

Кибитки, песни удалые,  
Двойные стекла, банный пар —  
Халат, лежанка и угар...  
(4, XXXIVa.)

Чрезвычайно ярко приемом мнимо хаотического перечисления действий изображен именной бал в доме Лариных:

В передней толкотня, тревога,  
В гостиной встреча новых лиц,

Лай мосек, чмоканые девиц,  
Шум, хохот, давка у порога,  
Поклоны, шарканые гостей,  
Кормилищ крик и плач детей.  
(5, XXV.)

Ср.:

Шум, хохот, беготня, поклоны,  
Галоп, мазурка, вальс...  
(7, LIII.)

Ср. длинную цепь перечислений в характеристике «Графа Нулина».

«Беспорядочное» движение перечисляемых предметов может символически изображать сущность воспроизводимой действительности, ее строй или ее течение. Таковы, например, семантические основы «нестройного» перечисления звуков и беспорядочного сочетания зрительных, красочных впечатлений при изображении движущегося цыганского табора в «Цыганах».

Ср. в «Медном всаднике» описание наводнения, поражающее синтетической полнотой реалистической картины:

Осада! приступ! Лезут волны,  
Как звери, в окна. С ними челны  
С разбега стекла бьют кормой;  
Мосты, снесенные грозой,  
Обломки хижин, бревны, кровак,  
Товар запасливой торговли,  
Пожитки бедных, ружьядь их,  
Колеса дрожek городских,  
Гроба с размытого кладбища  
Плывут по городу.

В «Евгении Онегине» таков, например, перечень домашних предметов при описании обоза:

Обоз обычный, три кибитки  
Везут домашние пожитки,  
Кастрюльки, стулья, сундуки,  
Варенье в банках, тюфяки,  
Перины, клетки с петухами,  
Горшки, тазы et setega,  
Ну, много всякого добра.

Или мелькающие перед глазами путника виды Москвы:

Мелькают мимо будки, бабы,  
Мальчишки, лавки, фонари,  
Дворцы, сады, монастыри,  
Бухарды, сани, огороды,  
Купцы, лачужки, мужики,  
Бульвары, башни, казаки,  
Аптеки, магазины моды,  
Балконы, львы на воротах  
И стаи галок на крестах.

«Северная пчела» (1830, № 35 и 39) так отзывалась об описаниях седьмой главы «Евгения Онегина»: «Все описания состоят

только из наименования вещей, из которых состоит предмет, без всякого распорядка слов». Любопытны замечания Надеждина («Вестник Европы», 1830, № 7): «Описание Москвы... сделано истинно Гоголевски! Талант Пушкина здесь именно — в своей тарелке!..» От перечисления предметов «не так же ли точно пестреет у нас, в глазах, как если б мы в самом деле мчались по Тверской с Танею? Не представляет ли это Вавилонское смешение беспорядочных и бессвязных слов — живой образ нашей старушки?..»

Быстрое движение цепляющихся друг за друга разнородных предметов казалось странным и в то же время необыкновенно выразительным. Поражали самый выбор и подбор предметов, их реалистическая обиденность, простота их бытового названия, контрастирующая с высоким метафорическим языком литературных описаний. «Северная пчела» признавалась: «Мы полагали, что в описании бала поэт возлетит воображением. Но это то же поименование предметов без всякого порядка, как в описании Москвы и в въезде Тани из деревни.

Ее привозят и в собрание.  
Там теснота, волнение, жар,  
Музыки грохот, свеч блистанье (?),  
Мельканье (?), вихорь быстрых пар (?!)...»  
(1830, № 39.)

Ср. замечание Фарнгагена фон-Энзе («Сын отечества», 1839, т. 7): «Поэт называет только предметы и представляет таким образом прелестнейшую картину».

Разновидности этого приема открытого перечисления многообразны. Например, группа бессоюзных перечислительно-присоединительных предложений, не имеющих логического предела, иногда вдруг замыкается обобщенной сентенцией, которая, обрывая открытую цепь каламбурно, без внутренней логической связи и последовательности сцепленных фраз, вместе с тем как бы переводит их неожиданно и полуиронически в другой смысловой план, в иную экспрессивную сферу.

Например:

У всякого своя охота,  
Своя любимая забота:  
Кто целит в уток из ружья,  
Кто бредит рифмами, как я,  
Кто бьет хлопшкой мух нахальных,  
Кто правит в замыслах толпой,  
Кто забавляется войной.  
Кто в чувствах нежится печальных,  
Кто занимается вином:  
И благо смешано со злом.  
(«Евгений Онегин», 4 XXXVI.)

Одна из пародий Н. А. Полевого на Пушкина направлена против этого приема присоединительного перечисления. Обнажая логическую немотивированность синтаксических присоеди-

нений в пушкинском языке, Н. А. Полевой перевертывает в обратную сторону посвящение «Евгения Онегина», читает его с конца и даже разрушает границы отдельных словосочетаний:

Вот сердца горестных замет,  
Ума холодных наблюдений,  
Незрелых и увядших лет,  
Бессонниц, легких вдохновений  
Небрежный плод. Моих забав,  
Простонародных, идеальных,  
Полусмешных, полупечальных —  
Прими собранье пестрых глав,  
Ну! Так и быть — рукой пристрастной  
Высоких дум и простоты,  
Поэзии живой и ясной,  
Святой исполненной мечты,  
Достойнее души прекрасной,  
Залог достойнее тебя,  
Хотел бы я тебе представить,  
Вниманье дружбы возлюбл,  
Не мысля гордый свет забавить...<sup>1</sup>

§ 9. В художественной системе Пушкина лирический стиль не занимает изолированного, замкнутого положения. Он сам испытывает воздействие со стороны повествовательного и драматического стилей. Но еще сильнее его влияние на них. Его эволюция отражается на структуре пушкинского повествования. Поэтому присоединительные конструкции проходят в повествовании через те же фазы функциональных изменений, что и в лирике. Но в повествовательном стиле они еще теснее сплетаются с реалистическими устремлениями пушкинского творчества и проницаются ими.

Смелые попытки синтаксических реформ в стиховом повествовании относятся в пушкинском стиле к началу двадцатых годов. Функции прерывистых, присоединительных конструкций в повествовательном стиле тесно связаны со значением форм времени. Внимание поэта, естественно, привлекают формы времени и создаваемая ими перспектива повествовательного движения. Пушкин производит резкие изменения в нормах соотношения времен; опуская промежуточные звенья действия, считавшиеся раньше обязательными, он достигает этим необыкновенной «быстроты описания» (по слову Гоголя). Интересные иллюстрации дает уже стихотворение «Черная шаль» (1820). В нем глагол как стремительный двигатель повествования не отягчен никакими привесками косвенных дополнений, обстоятельств и особыхных определений. Конструкция предложения определяется сочетанием подлежащего, сказуемого (иногда с наречием) и одного дополнения (обычно при наличии еще одного определительного слова):

---

<sup>1</sup> «Новый живописец общества и литературы», № 4, 1832, стр. 195. Ср. далее ироническую ссылку на «тожество мыслей и слов» (стр. 196) в этом «перевернутом» стихотворении и в пушкинском посвящении.

И хладную душу терзает печаль...

Младую гречанку я страстно любил.

Прелестная дева ласкала меня;  
Но скоро я дожил до черного дня.

Однажды я созвал веселых гостей:  
Ко мне постучался презренный еврей.

С тобою пируют (шепнул он) друзья;  
Тебе ж изменила гречанка твоя...

Мы вышли: я мчался на быстром коне;  
И кроткая жалость молчала во мне.

Двустипшие, чаще всего выражающее контрастный параллелизм двух одновременно протекающих действий, строится преимущественно по принципу присоединительных или присоединительно-противительных сочетаний. Например:

Гляжу, как безумный, на черную шаль,  
И хладную душу терзает печаль.

Прелестная дева ласкала меня;  
Но скоро я дожил до черного дня.

Мы вышли: я мчался на быстром коне;  
И кроткая жалость молчала во мне.

Этому принципу построения и сцепления стихов больше всего соответствовали из форм синтаксического подчинения конструкции с временными союзами, выражающие одновременность действия:

Когда легковерен и молод я был,  
Младую гречанку я страстно любил.

Едва я завидел гречанки порог,  
Глаза потемнели, я весь изнемог...

Мой раб, как настала вечерняя мгла,  
В дунайские волны их бросил тела...

или конструкции с включенным посредством деепричастия побочным действием:

С главы ее мертвой сняв черную шаль,  
Отер я безмолвно кровавую сталь.

Кажущееся однообразие синтаксического движения, стесненного и ритмическим строем «Черной шали», возмещается присоединительными — острыми и внезапными связями глаголов, а иногда как бы резкими переходами глагольного времени. Таковы, например, присоединения одного действия к другому при бессоюзной сцепке предложений, создающие эффект необыкновенной стремительности, скачкообразного бега времени, особенно ощутительный при воображаемом пропуске промежуточных звеньев.

Мы вышли: я мчался на быстром коне...

Не взвидел я света: булат загремел...  
Прервать поцелуя злодей не успел.

Очень ярки также приемы ломки, смещения временной перспективы в таких двустипиях:

В покой отдаленный вхожу я один...  
Неверную деву лобзал армянин.

Я помню моленья, текущую кровь...  
Погибла гречанка, погибла любовь.

Интересно, что в наиболее экспрессивных, наиболее драматических частях повествования происходит ускорение движения, и двустипие включает в себя три действия, следующих непосредственно одно за другим или связанных нитями контрастного параллелизма (и один раз — эмоционального повторения).

Я дал ему злата и проклял его,  
И верного позвал раба моего.

Мы вышли: я мчался на быстром коне,  
И кроткая жалость молчала во мне.

Едва я завидел гречанки порог,  
Глаза потемнели, я весь изнемог...

Не взвидел я света: булат загремел...  
Прервать поцелуя злодей не успел.

Я помню моленья, текущую кровь.  
Погибла гречанка, погибла любовь...

Любопытно, что с этими новыми формами балладного повествования, основанного на преобладающем значении глагола, сочетается употребление традиционных для лиро-эпической поэзии эпитетов: «хладная душа», «прелестная дева», «черный день», «веселые гости», «верный раб», «быстрый конь», «покой отдаленный», «неверная дева», «мертвая глава», «кровавая сталь», «прелестные очи», «веселые ночи».

Несколько в стороне стоят эпитеты: «кроткая жалость молчала во мне» и «безглавое тело я долго топтал». Один выделяется сентиментально-романтической изысканностью («кроткая жалость»), другой («безглавое тело») — своей сюжетно-динамической функцией. Он является лаконическим обозначением результата ранее названных действий.

...булат загремел...

Прервать поцелуя злодей не успел.

Именно об эпитете этого типа Гоголь писал: «Его [Пушкина] эпитет так отчетлив и смел, что иногда один заменяет целое описание; кисть его летает». В сущности, такой эпитет — симптом семантического и синтаксического эллипсиса, скачка в движении. *Безглавое тело* в этом контексте, когда предшествующее повествование не дает точных указаний на отсечение головы сопернику, равнозначно предложению: «тело, которое только что мною было обезглавлено...»

Таким образом, синтаксический строй «Черной шали» кажется синтаксически простым и однородным: он утверджен на

стилистическом приоритете форм глагола и на их присоединительном сцеплении<sup>1</sup>.

Трудно отрицать связь «Черной шали» с балладами Жуковского «Лесной царь» (из Гёте) и «Мишень» (из Уланда; напечатана в «Невском зрителе» 1820, № 2, но написана раньше и отнесена самим Жуковским к 1816 году). Здесь выступает тот же ритмический и строфический рисунок, намечены подобные же приемы повествовательного движения и синтаксического построения.

Однако в языке Жуковского нет той быстроты, неожиданности и остроты сцеплений и присоединений, которая характерна для пушкинского повествования<sup>2</sup>.

Связанные с ритмом «Черной шали» синтаксис и темп повествования соблазняли Пушкина облечь в те же формы большую поэму. Известно, что первые наброски разбойничьей баллады («Братьев разбойников») писаны стихотворным размером «Черной шали»:

Нас было два брата — мы вместе росли,  
И жалкую младость в нужде провели.  
Но алчная страсть овладела душой,  
И вместе мы вышли на первый разбой.

Принцип присоединения, таким образом, управляя движением глаголов, придает повествованию стремительную быстроту

---

<sup>1</sup> Любопытно, что в ранних стихотворениях Пушкина наблюдается типичная для карамзинского стиля нивелировка форм времени. Например:

Спокойно дремлет Лила  
На розах нег и сна.  
И луч свой угасила  
За облаком луна.  
(«Фавн и пастушка», 1816.)

Тоскар обломок гор кремнистых  
Усиленно мощною рукой  
Влечет из бездны волн сребристых,  
И с шумом на высокий брег  
В густой и дикий злак поверг.  
(«Кольна», 1814.)

В связи с этим интересно критическое замечание относительно «грамматике» времен в пушкинском стихотворении «Наполеон на Эльбе» у В. Ф. Раевского («Вечер в Кишиневе»): «В настоящем времени и настоящее действие не говорится в прошедшем. *Почило* тут весьма неудачно». Разумеются стихи:

Вокруг меня все мертвым сном *почило* (то есть почивает),  
Легла в туман пучина бурных волн.  
(«Литературное наследство», № 16—18, стр. 662.)

<sup>2</sup> Открытые, присоединительные конструкции — живой нерв стихового повествовательного стиля с быстрым темпом действия. От них зависит эмоциональная напряженность изображения. Чтобы убедиться в этом, можно сравнить язык пушкинской «Черной шали» со стилем пародического стихотворения барона А. А. Дельвига: «Луна» («Северные цветы» на 1826 год). В этом стихотворении — при однородном ритме и даже при общих с «Черной шалью» синтаксических схемах — игнорируется прием присоединительности, незамкнутости конструкций. Получается совсем иной стилистический тип речи.

и выразительность. От демонстративной остроты «Черной шади» Пушкин постепенно переходит к разнообразным вариациям присоединительной группировки глагольных фраз в широких рамках больших повествовательных полотен. Так, в «Кавказском пленнике» и «Бахчисарайском фонтане» увеличивается композиционный и эмоциональный размах присоединительных сочетаний. Они образуют сложные экспрессивно-разнородные, синтаксические группы. Например, в стиле «Кавказского пленника» присоединительные конструкции, располагаясь симметрично на некотором расстоянии, двигают действие толчками, как бы поднимают его с одной ступени на другую, более высокую и значительную.

Таково расположение присоединительных предложений, начинающихся с союза *и* в следующем отрезке:

*И* долго пленник молодой  
Лежал в забвении тяжелом.  
Уж полдень над его главой  
Пылаал в сиянии веселом;  
*И* жизни дух проснулся в нем...

.....  
Несчастный тихо приподнялся,  
Кругом обводит слабый взор...  
*И* видит: неприступных гор  
Над ним воздвигнулась громада...

.....  
Вспомнил юноша свой плен,  
Как сна ужасного тревоги,  
*И* слышит...

Новой формой присоединительной связи в стиле «Кавказского пленника» является сочетание предложений, относящихся к разным «субъектным» планам повествования, лежащих как бы на разном уровне приближения к сознанию персонажей и к их «внутренней речи».

Например:

Склонясь на копьё, казаки  
Глядят на темный бег реки —  
*И* мимо них, во мгле чернея,  
Плывет оружие злодея...

Так пели девы. Сев на бреге,  
Мечтает русский о победе;  
*Но* цепь невольника тяжка,  
Быстра глубокая река...

Характерна также для стиля этой поэмы эмоциональная углубленность смыслового перерыва или контраста в формах присоединения. Например:

Меж них уединенный путь  
В дали теряется угрюмой:  
*И* пленника молодого грудь  
Тяжелой ввзволновалась думой.



Или:

Визжит железо под пилой,  
Слеза невольная скатилась —  
И цепь распалась и гремит.<sup>1</sup>

Разные типы присоединительных связей углубляются в стихе «Бахчисарайского фонтана», «Цыган» и «Полтавы». В «Бахчисарайском фонтане» сама экспрессивная пестрота и отрывочность композиции была органически связана с разнообразным применением сдвинутых конструкций, тем более, что протяженность предложений в языке Пушкина все сокращается. Особенно остры и внезапны были присоединения противительных предложений. Например:

Они поют. *Но где* Зарема,  
Звезда любви, краса гарема?

Он изменил... *Но кто* с тобою,  
Грузинка, равен красотой?  
и др. под.

Но необходимо заметить, что и в «Бахчисарайском фонтане», и в «Цыганах», и особенно в «Полтаве» Пушкин пускает в литературный оборот сложные формы синтаксической и фразеологической симметрии. Эти приемы особенно выразительны на фоне сжатого объема фразы. Присоединительные конструкции начинают охватывать более крупные композиционные части. Частота их употребления разрежается, но их эмоциональный вес возрастает. Например, в «Полтаве»:

Тиха украинская ночь.  
Прозрачно небо. Звезды блещут.  
Своей дремоты превозмочь  
Не хочет воздух. Чуть трепещут  
Сребристых тополей листы.  
*Но мрачны* странные мечты  
В душе *Мазелы*: звезды ночи,  
Как обвинительные очи,  
За ним насмешливо глядят.  
И тополя, стеснившись в ряд,  
Качая тихо головою,  
Как судьи, шепчут меж собою.  
*И легкой, теплой* ночи тьма  
Душа, как черная тюрьма.

Еще большая глубина эмоционального разрыва и еще более стремительный разбег присоединения наблюдается в синтаксисе «Медного всадника». Например:

---

<sup>1</sup> Ср.:

К черкешенке простер он руки,  
Воскресшим сердцем к ней летел,  
И долгий поцелуй разлуки  
Союз любви запечатлел...

Словно горы  
 Из возмущенной глубины  
 Вставали волны там и злились,  
 Там буря выла, там носились  
 Обломки... Боже! боже! там —  
 Увы! близехонько к волнам,  
 Почти у самого залива —  
 Забор некрашенный, да ива  
 И ветхий домик: там оне,  
 Вдова и дочь, его Параша,  
 Его мечта... Или во сне  
 Он это видит? или вся наша  
 И жизнь ничто как сон пустой,  
 Насмешка неба над землей?

Вместе с тем в стиле «Медного всадника» доведены до предельной остроты и силы изобразительные значения присоединительных сочетаний: при их посредстве изображается темп и течение какого-нибудь действия или сложного процесса. Например:

Евгений,  
 Стремглав, не помня ничего,  
 Изнемогая от мучений,  
 Бежит туда, где ждет его  
 Судьба с неведомым известьем,  
 Как с запечатанным письмом.  
 И вот бежит уж он предместьем,  
 И вот залив, и близок дом...  
 Что ж это?..  
 Он остановился,

Или:

Евгений смотрит: видит лодку,  
 Он к ней бежит как на находку;  
 Он перевозчика зовет —  
 И перевозчик беззаботный  
 Его за гривенник охотно  
 Через волны страшные везет.  
 И долго с бурными волнами  
 Боролся опытный гребец,  
 И скрыться с дерзкими пловцами  
 Готов был челн — и наконец  
 Достиг он берега....

§ 10. Реформа повествовательного стиля в творчестве Пушкина главнее всего была направлена на развитие приемов синтаксической изобразительности. Сложные оттенки чувств, переливы эмоциональных красок в ходе сюжета, изменения в отношении к изображаемым событиям и явлениям со стороны повествователя и героев, тонкая и разнообразная игра экспрессии, придающая движение и жизнь повествовательному стилю, — все это теперь выражается преимущественно средствами синтаксиса. Резко изменяется характер взаимодействия между синтаксическими и лексическими формами.

В «Руслане и Людмиле» изображение эмоционально окрашен-

ного действия сводилось к разложению процесса на последовательный ряд составляющих его движений, переживаний и обстоятельств. При этом большая часть явлений обозначалась объективно соответствующими именами, или же, что было чаще, — описательно-короткие предложения тянулись вереницей — одно за другим. Обозначения действий перемежались с описаниями чувств и их внешних проявлений. Экспрессивные средства синтаксического выражения иногда вносили в это описание эмоциональную прерывистость, выражаемую паузами (многоточиями)<sup>1</sup>. Но вся разнообразная гамма красочных экспрессивно-смысловых оттенков, обусловленная непрерывными смещениями субъектной перспективы, в период «Руслана и Людмилы» пока еще остается за пределами поэтики Пушкина. Она еще не открыта поэтом.

Для иллюстрации резких перемен в повествовательном синтаксисе Пушкина, связанных с эволюцией присоединительных конструкций, могут служить параллели между синтаксическим строем «Руслана и Людмилы» и «Графа Нулина».

1) В «Графе Нулине» выражение эмоций драматизовано. Чувства не столько описываются и обозначаются, сколько драматически представляются. Средством воспроизведения чувств становится синтаксическая экспрессия, арсенал интонационных синтаксических форм («Уж не она ли?.. Боже мой! — Вот ближе, ближе. Сердце бьется» — «Вот на мосту — к нам точно... нет, поворотила влево» и т. д.). Таким образом, смена эмоций узнается по колебаниям экспрессии. Предметно-тематическое изложение чувств сокращается до предела. Чувственная экспрессия облекает синтаксическое изображение событий, движений, обстановки<sup>2</sup>.

Между тем, в повествовательном стиле раннего Пушкина эмоциональное освещение событий и действий не пронизывает, а лишь сопровождает формы повествования, присоединяется к ним либо в виде восклицательно-описательных изъяснений, либо в форме риторических вопросов и обращений. Указание предметов и действий сплетается с описанием чувств. Например, в картине первой брачной ночи Руслана и Людмилы:

---

<sup>1</sup> Синтаксическая изобразительность в ранних стихах Пушкина также выражалась очень примитивно — в прерывистой смене эмоциональных конструкций. Например, в стихотворении «Фавн и пастушка» (IV. «Река»).

<sup>2</sup> Ср. в «Медном всаднике»:

Глядит... идет... еще глядит,  
Вот место, где их дом стоит;  
Вот ива. Были здесь ворота,  
Снесло их, видно. Где же дом?  
И полон сумрачной заботы,  
Все ходит, ходит он кругом,  
Толкует громко сам с собою —  
И вдруг, удара в лоб рукою,  
Захотел.

Свершились милые надежды,  
Любви готовятся дары;  
Падут ревнивые одежды  
На цареградские ковры...  
Вы слышите ль влюбленный шопот  
И поцелуев сладкий звук  
И прерывающийся ропот  
Последней робости?..

Таким образом, в этом стиле нет подразумеваемых. Тут высказано все, что предполагается. Смысловой поток движется без перерывов и пропусков от фразы к фразе. Многозначительность умолчаний, «подразумеваемых» еще не осознана как прием повествовательного напряжения. Между тем, в стиле Пушкина позднейшей поры принципы отбора и сокращения, опущения приобретают огромное значение. Между предложениями образуются пропуски, разрывы.

2) Богатство синтаксических вариаций, разнообразие форм экспрессивного выражения органически связано с эллиптическим методом изложения, с убыстрением темпа повествования, с сжатием повествовательной ткани и с изменением «внутренних форм» стиля.

Ощущение перерыва, пропуска промежуточных звеньев повышает экспрессивную силу речи. Многозначительными становятся не только слова и фразы, но и незаполненное, хоть и представляемое, «пространство» между ними. Понятно, что приемы присоединительной связи здесь приобретают особенную значительность.

Пушкин едва ли не первый в истории русского литературного языка сочетает систему присоединительных конструкций с субъектно-экспрессивной многопланностью речи — с постоянными изменениями точки зрения автора, впитывающей в себя и речь и мышление персонажей. Возникает многослойная синтаксическая фактура речи, в которой все время меняются субъектно-экспрессивные формы выражения. Стиль автора вбирает в себя приемы драматического переживания и осмысления событий со стороны персонажей. Образуется своеобразная волнистость синтаксического движения, создаваемая смешением и пересечением разных «сознаний», разных логических и экспрессивных форм понимания и выражения. Нагляднее всего эти перемещения точек зрения, эти соприкосновения и объединения языка автора с «чужой речью» отражаются в синтаксисе.

Конечно, усложнению этих субъективных форм образительности соответствовало и углубление приемов объективного воспроизведения изображаемого явления средствами синтаксиса. Например, описание танца Истоминой в «Евгении Онегине»:

Блистательна, полувоздушна,  
Смычку волшебному послушна,  
Толпою нимф окружена,  
Стоит Истомина; она,

Одной ногой касаясь пола,  
Другую медленно кружит,  
И вдруг прыжок, и вдруг летит,  
Летит, как пух от уст Эола;  
То стан совет, то равoves,  
И быстрой ножкой ножку бьет.

Ср. отзыв «Литературных листков» (1824, № 4): «По нашему мнению, ни один из русских поэтов не имеет магической силы Пушкина одним взглядом останавливать летучие предметы (*fixer les objets*) и составлять из оных живые картины».

Субъектно-экспрессивная осложненность речи ярко сказывается уже в стиле «Кавказского пленника». Точка зрения самого героя, его переживания, его оценки событий, явлений, его «внутренняя речь» тесно сплетаются с повествовательным стилем автора. Они своеобразно окрашивают повествование и на образ «Кавказского пленника» накладывают отпечаток глубоко личного, автобиографического, интимно-лирического. От этого смысловая перспектива становится подвижной, колеблющейся. Ее измерение меняется. Слова то отражают глубины психологии героя, то дают внешние описания людей и их окружения.

Вместе с тем слова меняют свою субъективную окраску, перемежаясь от сферы наблюдения и понимания автора в сферу «внутренней речи» героя. Словом, происходит расщепление субъектно-повествовательной ткани, которое сразу же отражается на семантике слова, на синтаксисе, на формах выражения и изображения.

Так, прием косвенного, побочного описания, прием романтической таинственности, завуалированного показа трагических действий и явлений связан со смещением субъектной перспективы и с оригинальными формами синтаксической образительности. В «Кавказском пленнике» изображение сводится к передаче впечатлений пленника, его восприятий. Автор не рассказывает о том, как утонула черкешенка, какие чувства, какая внутренняя борьба отражались в ее движениях, в ее жестах, мимике, он не описывает всех подробностей ее смерти, ее последних, предсмертных мук и мыслей. Он глядит на происходящее глазами пленника — с того берега. Формы времени, присоединительные союзы *но* и *и*, эмоциональные паузы воспроизводят переходы в новый субъектный план. Синтаксис выражает подразумеваемые терзания, мучительные догадки русского:

Глядит назад... берега яснили  
И опененные белели;  
Но нет черкешенки младой  
Ни у берегов, ни под горой...  
Все мертво... на берегах уснувших  
Лишь ветра слышен легкий звук,  
И при луне в водах плеснувших  
Струистый исчезает круг.

Порядок слов, ярко эмоциональная интонация придают напряженный субъективный оттенок и следующим словам:

Все понял он...

Экспрессия пленника, субъективный тон его лирического раздумья отразятся и в синтаксисе дальнейших стихов. В них также повествовательный стиль склоняется к «чужой речи», к лирическим прощальным думам бежавшего пленника. Поэтому так явственен и резок переход к торжественной авторской повествовательной интонации в последней строфе:

Редел на небе мрак глубокий,  
Ложился день на темный дол.  
Взошла заря. Тропой далекой  
Освобожденный пленник шел,  
И перед ним уже в туманах  
Сверкали русские штыки,  
И окликались на курганах  
Сторожевые казаки.

Аспект сознания пленника непосредственно виден и в таком описании его восприятий:

Тогда кого-то слышно стало,  
Мелькнуло девы покрывало,  
И вот — печальна и бледна  
К нему приблизилась она...  
Казалось, будто дева шла  
На тайный бой, на подвиг ратный.

Характерно, что и ранее этих строк при посредстве синтаксической экспрессии был выражен субъективный «тон» повествования, были символизированы переживания пленника:

Мечтает русский о победе;  
Но цепь невольника гяжка,  
Быстра глубокая река.

Здесь сама внезапность противительного присоединения, начинающегося союзом «но», как бы «сдвинутость» предложений из разных субъектных сфер, ощущение эмоционально-смыслового скачка — свидетельствуют, что в повествовательный стиль вкраплены «мечты» пленника, его опасения, что экспрессивные формы повествования двойственны.

Субъектно-экспрессивное усложнение повествовательного стиля «Кавказского пленника» выражается ярче всего в новых приемах синтаксического построения. Колебания экспрессии, смещение точек зрения достигаются не только изобразительными средствами фразеологии, но и своеобразным применением субъектно-синтаксических категорий. Порядок слов, смена форм лица, ритмические особенности сцепления предложений, приемы синтаксической симметрии, лирические повторы, напряжения интонаций — все это создает экспрессивную прерывистость и подвижность повествования. Например:

Свершилось... целью упования  
Не зрит он в мире ничего.  
И вы, последние мечтанья,  
И вы сокрылись от него.  
Он раб. Склонясь головой на камень,  
Он ждет, чтоб с сумрачной зарей  
Погас печальной жизни пламень,  
И жаждет сени гробовой.

Здесь и эмоциональная прерывистость речи, обозначенная паузой, и предложение «свершилось», которое на этом синтаксическом фоне воспринимается как горестное признание, как стон самого пленника, и инверсивное расположение слов в следующем предложении («...целью упования не зрит он в мире ничего»), и обвешанное отчаянием обращение к последним мечтаньям, с эмоционально-напряженным подхватом его («и вы... и вы сокрылись...»), и элегическое констатирование рабства, замыкающее всю цепь лирических стихов о пленнике в композиционное кольцо, — все указывает на экспрессивно-синтаксическое смещение двух субъектных планов изображения.

Подвижность, изменчивость субъектно-экспрессивных форм выражается и в резких, стремительных, не отмеченных ремарками переходах от эмоционального «диалога» автора с персонажем, к внутреннему монологу самого героя. Создается впечатление, что эмоционально сдвинуты синтаксические отрезки, принадлежащие разным субъектам речи и, следовательно, относящиеся к разным контекстам. Возникает ощущение «эллиптичности» стиля. Обозначение аксессуаров, указания на обстановку, вообще, все те стилистические отметки, которыми удерживается драматическая «центробежность» повествования в русле монологической речи, нередко опускаются. Повествовательный стиль превращается в драматизованный «полилог». Он приближается по своей структуре к драматическому языку, но без свойственного тому резкого разграничения речей отдельных персонажей.

Субъектно-экспрессивная многопланность повествовательного стиля отражается и на приемах изображения чувств, переживаний героев. Одна и та же психика воспроизводится и в акте самонаблюдения персонажа, его самосознания и в процессе наблюдений ее со стороны, со-вне. Возникает своеобразный параллелизм описаний, нередко контрастный. Несоответствия, разногласия двойного изображения углубляют сложный и противоречивый образ романтической личности. «Противоречия страстей» не анализируются как психологический феномен, а характеристически представляются.

Этот прием смещения повествовательной перспективы, прием разных наклонов ее к плоскостям речи и сознания персонажей начинает функционировать в поэмах Пушкина с «Кавказского пленника». В «Бахчисарайском фонтане» сближение повествовательного стиля «с чужою речью», с «внутренней речью» персонажей уже выражено очень ярко. Оно обнаруживается

в многообразии синтаксических оттенков как эмоционально-драматического, так и повествовательного характера. Например:

Невинной деве непонятен  
Язык мучительных страстей:  
Но голос их ей смутно внятен,  
Он странен, он ужасен ей.  
Какие слезы и моления  
Ее спасут от посрамленья?  
Что ждет ее? Ужели ей  
Остаток горьких юных дней  
Провести наложницей презренной?  
О, боже! Если бы Гирей  
В ее темнице отдаленной  
Забыл несчастную навек,  
Или кончиной ускоренной  
Унылы дни ее пресек;  
С какою б радостью Мария  
Оставила печальный свет!

Формы лирического выражения и отражения действительности здесь основаны на изображении субъективных впечатлений от предметов и действий. Композиция произведения слагается из разорванных, противоречивых по экспрессии и разнородных по синтаксическому строю кусков, в которых смешиваются и переплетаются повествовательные части с лирическим изображением переживаний и эмоциональных ассоциаций. Функции имен существительных и глаголов — здесь чаще всего не прямые, не номинативные, а изобразительные, экспрессивно-характеристические. «Вещная» действительность здесь запрятана глубоко внутрь сюжета. Она лишь угадывается в стремительном и изменчивом потоке разносубъектных отражений. Она отраженно мелькает в лирических выражениях дум, эмоций и впечатлений «автора» или героев. Эта борьба между лирико-драматическими и повествовательными категориями синтаксиса ярче всего оразилась в стиле «Бахчисарайского фонтана», хотя основные мотивы нового стиля обозначились уже в языке «Кавказского пленника».

Принцип стилистических контрастов вел к быстрой смене лирических частей «чистыми» формами повествования. Вследствие этого возникала в некоторых местах произведения конденсация повествовательных приемов и развивался стремительный темп повествовательного движения, которое нередко протекало по прерывистой, изломанной линии. Субъектно-экспрессивная ложность повествовательного стиля была связана с преобразованием структуры предложений, с ростом значения глаголов, с их количественным и качественным преобразованием. Эти новые тенденции в составе повествовательного стиля очень рельефно наметились уже в языке «Братьев разбойников».

В стиле «Цыган» синтаксические выражения субъектных «сплетений» становятся напряженнее и изобразительнее, так



как здесь обостренный драматический лаконизм речи требовал быстроты переходов от одной точки зрения к другой.

Он, с криком пробудясь во тьме,  
Ревниво руку простирает;  
Но обробелая рука  
Покровы хладные хватает —  
*Его подруга далека...*  
Он с трепетом привстал и внемлет...  
*Все тихо: страх его объемлет,*  
По нем текут и жар и хлад,  
Встает он, из шатра выходит,  
Вокруг телег, ужасен, бродит;  
*Спокойно все; поля молчат;*  
*Темно; луна зашла в туманы,*  
*Чуть брезжит звезд неверный свет...*

Но особенно разнообразны, сложны, выразительны и значительны приемы субъективно-экспрессивного варьирования повествовательного стиля в творчестве Пушкина с половины двадцатых годов. Изобразительная сила и драматическая глубина их все возрастает. Например, в «Полтаве»:

Он, окружась толпой врачей,  
На ложе мнимого мученья,  
Стоная молит исцеленья.  
*Плоды страстей, войны, трудов,*  
*Болезни, дряхлость и печали,*  
*Предтечи смерти, приковали*  
*Его к одру. Уже готов*  
*Он скоро бранный мир оставить;*  
*Святой обряд он хочет править;*  
Он архипастыря зовет  
К одру сомнительной кончины:  
И на коварные седины  
Елей спасительный течет.

Но наиболее «полным» является синтаксис «Евгения Онегина». В стиле этого романа причудливо сочетаются самые разнообразные виды и типы присоединительных конструкций с свежими и экспрессивно-красочными приемами синтаксиса живой устной речи. В «Евгении Онегине», по отзыву современников, «упрямство синтаксиса побеждено совершенно: стихотворная мера ни мало не мешает естественному порядку слов» («Атеней», 1828, ч. I, № 4).

Подчиняясь непрерывной смене и «скольжению» разных субъектных точек зрения, присоединительные конструкции здесь создают прихотливый узор экспрессии, которая переливается всеми цветами и красками, но чаще всего полна тонкой иронии. Например:

Какая радость: будет бал!  
Девчонки прыгают заране;  
Но кушать подали.  
(5, XXVIII.)

Все шлют Онегина к врачам,  
Те хором шлют его к водам.

*А он не едет; он заране  
Писать ко прадедам готов  
О скорой встрече; а Татьяне  
И дела нет (их пол таков);  
А он упрям, отстать не хочет.  
(8, XXXI—XXXII.)*

Он так привык теряться в этом,  
Что чуть с ума не своротил,  
*Или не сделался поэтом...*

и т. д.  
(8, XXXVIII.)

В некоторых случаях формы синтаксического присоединения, обостренные субъектными изменениями смысловой перспективы, создают впечатление гражданского пафоса или яркого лиризма, например:

*Ярем он барщины старинчой  
Оброком легким заменил;  
И раб судьбу благословил.  
(2, IV.)*

*Как тень, она без цели бродит,  
То смотрит в опустелый сад...  
Нигде, ни в чем ей нет отрад,  
И облегченья не находит  
Она подавленным слезам —  
И сердцу рвется пополам.  
(7, XIII.)*

Симметрические формы карамзинского синтаксиса выступают здесь в комически опрокинутом виде, с нарушенным (иногда путем неожиданных присоединений) соответствием частей. Например:

*Еще амурь, черти, змеи  
На сцене скачут и шумят, —  
Еще усталые лакеи  
На шубах у подъезда спят;  
Еще не перестали топтать,  
Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать;  
Еще снаружи и внутри  
Везде блистают фонари;  
Еще, прозябнув, бьются кони,  
Наскуча упряжью своей,  
И кучера вокруг огней,  
Бранят господ и бьют в ладони:  
А уж Онегин вышел вон,  
Домой одеться едет он.  
(1, XXII.)*

Ни в одном произведении Пушкина не встречается такого множества иронических и вместе с тем глубоко типических характеристик, основанных на реалистически оправданном принципе присоединительного сочетания характерных «примет»:

*Он в том поксе поселился,  
Где деревенский старожил*

Лет сорок с ключницей бранился,  
В окно смотрел и муж давил...  
и т. п.

(2, III.)

Те же социально-характеристические функции несет и присоединительное перечисление:

Онегин шкафы отворил:  
В одном нашел тетрадь расхода,  
В другом наливки целый строй,  
Кувшины с яблочной водой  
И календарь осьмого года.

(2, III.)

Ср. формы разделительного перечисления:

Кто жертва чести боевой,  
Кто почечуя, кто Киприды...  
(«Путешествие Онегина».)

Субъектно-экспрессивное варьирование изложения, смешение и слияние повествовательного стиля с чужой речью открывали широкий доступ в литературный язык национально-бытовому просторечию, формам разговорного синтаксиса. Влияние устной народной речи могло только увеличить силу и вес глагола в стиле Пушкина и способствовать лаконизму, эллиптичности, быстроте и естественной простоте пушкинского языка. Это влияние становится особенно сильным с конца двадцатых годов, когда происходит напряженный процесс синтеза и смешения разных социально-языковых категорий в языке Пушкина.

Ср. в «Медном всаднике»:

Народ  
Зрит божий гнев и казни ждет.  
Увы! все гибнет! кров и пища!  
Где будет взять?

Или:

Пошел назад и воротился.  
Глядит... идет... еще глядит.  
Вот место, где их дом стоит;  
Вот ива, были здесь ворота,  
Снесло их видно. Где же дом?  
И полон сумрачной заботы,  
Все ходит, ходит он кругом.

§ 11. Обогащая синтаксис литературного языка новыми формами расположения и соединения слов, синтагм, предложений, новыми формами логики, изобразительности и выразительности, Пушкин обновляет процесс смешения стилей книжной и устной речи. Он направляет его по широкому демократическому руслу. Синтаксические формы живой народной речи, бытового просторечия и разговорного языка, с небывалой до Пушкина широтой и силой вливаются в систему русского литературного языка, в его лирический и повествовательный стили. Элементы книжного и разговорного синтаксиса, сталкиваясь, взаимно приспособляясь и смешиваясь, образуют новый синтаксический

строй — ярко национальный, близкий и понятный широким массам народа.

В этом направлении синтаксис Пушкина пережил сложную эволюцию<sup>1</sup>.

Уже с начала двадцатых годов Пушкин и в области синтаксического строя поэтической речи вступает на путь изучения и литературного освоения форм просторечия и простонародного языка<sup>2</sup>. В «Руслане и Людмиле» стихия живой устной речи еще не широка. Лишь в языке «Братьев разбойников» намечается резкий поворот к формам народно-поэтического стиля и связанное с ним усиление функций предметных и глагольных категорий в чисто повествовательных отрезках. Тут ярко обозначается контраст, противоположность двух тенденций пушкинского повествовательного стиля — лирико-драматической и эпической, с начала двадцатых годов представленных, с одной стороны, «Бахчисарайским фонтаном», с другой — «Братями разбойниками».

Эти новые формы повествования шли из живой речи. Число качественных определений сокращается. Зато растет количество глаголов. Уже начало разбойничьего рассказа насыщено глаголами и именами существительными и почти вовсе лишено эпитетов (ср. лишь «жестокой зависти», «бедной хижинки», «булатный нож да темну ночь»). При этом симптоматично, что глаголы употреблены в прошедшем времени, что почти половина их имеет форму перфекта, то есть наиболее динамическую форму повествовательного времени, и что все предложения бегут, сменяя друг друга, и не находятся ни в какой зависимости одно от другого, так как все они — главные.

Нас было двое: брат и я.  
Росли мы вместе; нашу младость  
Вскормила чуждая семья:  
Нам, детям, жизнь была не в радость;  
Уже мы знали нужды глас...

Ср. еще:

И что ж? попалась молодцы;  
Не долго братья пировали,  
Поймали нас — и кузнецы  
Нас друг ко другу приковали,  
И стража отвела в острог.

Или:

Два камня полетели прямо —  
И хлынула на волны кровь,  
Он утонул — мы в воду вновь,  
За нами гнаться не посмели.  
Мы берегов достичь успели.

<sup>1</sup> Ср. «Дневник Кюхельбекера», 1929, стр. 92—93.

<sup>2</sup> Необходимо вспомнить, что Карамзин и его школа осуждали смешение книжных синтаксических конструкций с разговорными, создающее «неравенства» и «неприличности». Ср., например, письмо И. И. Дмитриева к Д. И. Языкову от третьего августа 1834 года (Соч. И. И. Дмитриева, 1893, т. II, стр. 187).

Пушкин, сжимая фразу, ограничивая ее строй преимущественно обозначениями лица, предмета и действия, ориентируется на народную словесность и все глубже постигает ее дух, ее стиль. Уже в «Цыганах» простота синтаксического построения приближает язык к живому сказу. Например:

Подняли трупы, понесли  
И в лоно хладное земли  
Чету младую положил.  
Алеко издали смотрел  
На все. Когда же их закрыли  
Последней горстью земной,  
Он молча медленно склонился  
И с камня на траву свалился.

Все более приспособляясь к быстроте живого сказа, поэтический синтаксис Пушкина часто сводится к стремительному движению коротких, нераспространенных предложений, состоящих только из главных членов. Например:

Дети спят, хозяйка дремлет,  
На полатах муж лежит,  
Буря воет; вдруг он внемлет:  
Кто-то там в окно стучит.  
(«Утопленник», 1828.)

Перестрелка за холмами;  
Смотрит лагерь их и наш.  
На холме пред казаками  
Вьется красный делибаш...

Мчатся, спшибась в общем крике...  
Посмотрите: каковы?...  
Делибаш уже на пике,  
А казак без головы.  
(«Делибаш», 1829.)

Таким образом, стремление сблизить разные стили литературной речи с разговорным языком выражается в синтаксическом сгущении речи, в ограничении протяжения синтагм и предложений. Короткие, точно и строго организованные, отдельные предложения располагаются стройными рядами. Этот простой и лаконический строй речи порождал у писателей, воспитавшихся на сложном синтаксисе периодически развернутой и симметрически расположенной, богатой узорными конфигурациями и экспрессивными красками параллелизмов, соответствий и антитез речи карамзинской школы, впечатление черновых, отрывистых набросков, вызывал представление о эскизной разорванности, лаконической неотделанности незавершенного плана.

Любопытно, что Жуковский изменил синтаксический строй заключительных стихов пушкинского стихотворения «Из Горация» (книга II, ода VI, ad Pompeium):

Как дикий скиф хочу я пить.  
Я с другом праздную свиданье.  
Я рад рассудок утопить, —

слив предложения в соединительный период по законам своего стиля:

Как дикий скиф хочу я пить  
И, с другом праздную свиданье,  
В вине рассудок утопить.<sup>1</sup>

Короткие фразы и предложения в стиле Пушкина не только динамичны, но и экспрессивно разнообразны. Пушкин вносит в них все интонационное и ритмическое многообразие живой народной речи. Поэтому бытовая «проза» широким потоком врывается в стиховой язык Пушкина, преобразуя его строй, приближая его к непринужденному синтаксису живой разговорной речи, устного рассказа. Например, в «Медном всаднике»:

Прошла неделя, месяц, — он  
К себе домой не возвращался.  
Его пустынный уголок  
Отдал внаймы, как вышел срок,  
Хозяин бедному поэту.  
Евгений за своим добром  
Не приходил. 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. Злые дети  
Бросали камни вслед ему.  
Нередко кучерские плети  
Его стегали, потому  
Что он не разбирал дороги  
Уж никогда; казалось — он  
Не примечал.

Очень симптоматичен прилив живого разговорного синтаксиса в языке «Евгения Онегина», особенно резко заметный при переходе к пятой главе.

С пятой главы «Евгения Онегина» синтаксические формы гораздо чаще приобретают непринужденную эллиптичность и лаконизм живой устной речи. Например:

И страшно ей; и торопливо  
Татьяна силится бежать:  
Нельзя никак; нетерпеливо  
Метаясь, хочет закричать:  
Не может.

(5, XIX.)

А где, бишь, мой рассказ несвязный?  
В Одессе пыльной, я сказал.  
Я б мог сказать: в Одессе грязной...  
(«Путешествие Онегина».)

Люблю я очень это слово,  
Но не могу перевести;  
Оно у нас покамест ново,  
И вряд ли быть ему в чести.  
(8, XVI.)

<sup>1</sup> «Пушкин и его современники», в. XXXIV—XXXV, стр. 384.

Он так привык теряться в этом,  
Что чуть с ума не своротил,  
Или не сделался поэтом.  
*Признаться: то-то б одолжил.*  
(8, XXXVIII.)

...а Татьяне  
*И дела нет (их пол таких);  
А он упрям, отстать не хочет,  
Еще надеется, хлопочет.*  
(8, XXXII.)

Быстрая смена субъектных планов речи, сближение повествования с сферами сознания действующих лиц романа лишь углубляет и разнообразит устную стихию в синтаксисе «Евгения Онегина»:

Приехал ротный командир;  
Вошел... *Ах, новость, да какая!*  
*Музыка будет полковая!*  
*Полковник сам ее послал,*  
*Какая радость: будет бал.*  
*Девчонки прыгают заране;*  
*Но кушать подали.*  
(5, XXVIII.)

...В одно собрание  
Он едет, лишь вошел... Ему  
Она навстречу. *Как сурова!*  
*Его не видят, с ним ни слова;*  
*У! как теперь окружена*  
*Крещенским холодом она...*  
(8, XXXIII.)

Вперил Онегин зоркий взгляд:  
*Где, где смятенье, состраданье?*  
*Где пятна слез?.. Их нет, их нет!*  
На сем лице лишь гнева след.  
и т. п.  
(8, XXXIII.)

Ср. в «Медном всаднике»:

Несчастный  
Знакомой улицей бежит  
В места знакомые. Глядит.  
Узнать не может. *Вид ужасный!*  
*Все перед ним завалено;*  
*Что сброшено, что снесено;*  
Скривились домики, другие  
Совсем обрушились, иные  
Волнами сдвинуты; кругом,  
Как будто в поле боевом,  
Тела валяются.

Между эволюцией повествовательного и лирического стилей Пушкина — в их тяготении к устной живой речи — наблюдается полный параллелизм.

С конца двадцатых годов в пушкинском стиле конструкции живой разговорной речи свободно и широко применяются в разных жанрах и стилях лирического языка. Например:

Что ты мчишься, удаляя?  
И тебе пришла пора...  
(«Кобылица молодая», 1828.)

Тебе бы пользы все — на вес  
Кумир ты ценишь Бельведерский...  
(«Чернь», 1828.)

...На дворе живой собаки нет.  
Вот, правда, мужичок, ва ним две бабы вслед,  
Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка,  
И кличет издали ленивого попенка,  
Чтоб тот отца позвал, да церковь отворил.  
Скорей! ждате некогда! давно б уж схоронил.  
(«Румяный критик мой», 1830.)

Меня зовут аристократом.  
Смотри, пожалуй, вздор какой.  
(«Моя родословная».)

Синтаксис устной живой речи еще ярче выступает при смешении авторского изложения с чужой речью. Например:

Поздно ночью из похода  
Воротился воевода.  
Он слугам велит молчать;  
В спальню кинулся к постеле;  
Дернул полог... В самом деле!  
Никого; пуста кровать.  
(«Воевода».)

Простой, естественный синтаксис живой русской разговорной речи в пушкинском стихе приобретает особенную рельефность, интимную выразительность и национальную характерность — на фоне господствовавшего в ту эпоху канона книжно-поэтического синтаксиса.

Самые приемы смешения синтаксиса книжной и разговорной речи в пушкинском стиле бывают согласованы с поэтикой народного творчества.

Например, в стихотворении «Пир Петра Великого»:

Что пирует царь великий  
В Питербурже-городке?  
Отчего пальба и клики  
И эскадра на реке?  
Озарен ли честью новой  
Русский штык иль русский флаг?  
Побежден ли швед суровый?  
Мира ль просит грозный враг?

Разговорный синтаксис, смешиваясь с книжными конструкциями, придает необыкновенную простоту и интимную значительность «метафизическому языку», языку глубоких и отвлеченных мыслей. (Ср., например, синтаксис стихотворения «Из Пиндемонта», 1836).

Смещение стилей приводит к новым формам лирической композиции. В смысловом строе стихотворения возникают острые эмоциональные противоречия. Яркой иллюстрацией синтаксиче-



ского «смещения» может служить стихотворение «Пора, мой друг, пора!» В лирическое движение фраз, почти лишенных оттенка разговорности (ср. книжность образов: «покою сердце просит... и каждый час уносит частичку бытия...»), вдруг затем врывается интимно-разговорный синтаксис предложений, включающих в себя и просторечное междометие («глядь») и разговорное наречие («как раз») с характерными для просторечия противительно-присоединительными значениями союзов *а* и особенно *и* («предполагаем жить — и глядь — как раз умрем»). Бросается в глаза, что стиховая эвфония здесь как бы приносится в жертву принципам разговорной речи с ее нагромождением коротких слов, с ее неупорядоченным сцеплением гласных и согласных (ср. «и глядь как раз»).

Вслед за этими стихами опять начинаются фразеология и синтаксис литературного языка (впрочем, наречие *давно*, дважды выдвинутое в начало стиха, создает некоторую двусмысленность понимания: относить ли это наречие к глаголам — «давно мечтается»... «давно замыслил» — или соединять его с прилагательным для усиления его «глагольности», активности: «давно завидная... доля...», «давно усталый раб». Ср.: «Одной картины я желал быть вечно зритель»). Эти перебои разговорного и книжного синтаксиса создают своеобразную «тональную» двупланность лирического осмысления — сочетание интимного, простого, глубоко личного и безыскусственного разговора с торжественным символизмом лирического монолога.

Пушкин сблизил поэтический «язык богов» с живой русской речью и сделал поэзию общенациональным достоянием. Непреодолимая граница между стихотворным языком и бытовой прозой была стерта. Проза засверкала яркими красками поэтической речи. «Читатель услышал только благоухание; но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать» (Гоголь).

## IV

### СИНТЕЗ ИСКУССТВА И ЖИЗНИ

(«Новые узоры по старой канве» в стиле Пушкина)

§ 1. В русской аристократической культуре поэтического слова начала XIX века, на почве рафинированного чувства формы, возникла и распространилась манера насыщения речи отражениями наиболее значительных, наиболее известных произведений мировой литературы; укрепился прием открытых или завуалированных цитат, ссылок на знаменитые афоризмы, изречения, на «крылатые» художественные образы и выражения, прием литературных «применений» и намеков. Слово было намагничено разносторонним действием литературной традиции.

Литературная атмосфера первой трети XIX века была насыщена одними и теми же крылатыми образами и фразами. Показательно, что, при всем различии как в характере и степени литературного таланта, так и в формах стилистического выражения, например Вяземский нередко оказывается вместе с Пушкиным в атмосфере одних и тех же художественных веяний и влияний. И тогда рельефно выступает в их творчестве общая канва словесных образов. Так, изображение наводнения и у Пушкина и у Вяземского частично навеяно Мицкевичем. У Мицкевича в стихотворении «Oleszkiewicz»:

Słyszę... już morską otchłań rozchełznana  
Wierzga i gryzie lodowe wędzidła,—  
Już mokrą, szyję pod obłoki wzdyma,  
Już... jeszcze jeden, jeden łańcuch trzyma —  
Wkrótce rozkują... słyszę młotów kucie...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Перевод:

Слышу!.. уж морская пучина разнуздана,  
Лягается и грызет ледяные удила,  
Уже вздымает влажную шею под облака,  
Уже... еще лишь одна цепь удерживает.  
Но скоро ее раскуют... слышу удары молотов...

## У Пушкина в «Медном всаднике»:

Но силой ветров от залива  
Перегражденная Нева  
Обратно шла, гневна, бурлива,  
И затопляла острова,  
Погода пуще свирепела,  
Нева вздувалась и ревела,  
Котлом клопоча и клубясь,  
И вдруг, как зверь, остервенясь,  
На город кинулась...<sup>1</sup>

И ср. также:

И тяжело Нева дышала,  
Как с битвы прибежавший конь.

Ср. у П. А. Вяземского в письме к А. И. Тургеневу описание быстро затихшего наводнения семнадцатого августа 1833 года: «Бешеная Нева, пена у рта, корячилась, вскакивала на дыбы, лягала, кусала берега, ржала, ревела, корбила мосты, сбивала барки с ног; но, по счастью, сидел на ней не самый лютый ездок заморский, а какой-то побочный ездок, который гнал ее не прямо, а как-то сбоку, и мы уцелели; а то при продолжительном напоре, да если бы на хребте Невы сидел ветер седьмого ноября (то есть 1824 г. — В. В.), то еще было бы больше бед, нежели в то время»... (Остаф. арх., III, стр. 251).

Острословие, составлявшее особый жанр устно-бытовой словесности, «литературы на лету», становилось органическим элементом литературного стиля. Культура и даже культ остроумия — характерная особенность западноевропейской, преимущественно французской «светской» цивилизации высших слоев русского общества второй половины XVIII и первой трети XIX века<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ср. в стихотворении «Кавказ»:

...Где Терек играет в свирепом весельи;  
Играет и воет, как зверь молодой,  
Завидевший пищу из клетки железной;  
И бьется о берег в вражде бесполезной  
И лижет утесы голодной волной...

Ср. также метафорическое сближение разлившейся реки со зверем в стихотворении «Обвал» (1829). В «Обвале» сопротивление, бунт стесненной стихии рисуется в образе наводнения:

Вдруг, истошась и присмирив,  
О, Терек, ты прервал свой рев;  
Но вадних волн упорный гнев  
Прошиб снега...  
Ты затопил, освирепев,  
Свои берега.

<sup>2</sup> Ср.: Леонид Гроссман, «Этюды о Пушкине», 1923, стр. 48. Ср. замечание П. А. Вяземского в защиту французского остроумия: «Французские слова заряжены мыслию, или, по крайней мере, блеском, похожим на мысль. Тут или настоящая перепадка, или фейерверочный огонь» (Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. VIII, стр. 27).

Анекдот, короткая «замысловатая» новелла, каламбур, эпиграмма, шарада, буримэ, отточенный мадригал, острый экспромпт, игра «крылатыми словами», питая эту традицию «блеска, ума и шуток», были окружены утонченной атмосферой острых, неожиданных и разнообразных литературных намеков, соответствий, антитез и параллелей. Едкая и пряная соль этого остроумия могла особенно чувствительно восприниматься на фоне общественно-эстетического приоритета художественного слова в дворянской культуре конца XVIII — начала XIX века.

Литературный покров облакал светские и интимно-бытовые отношения. Так, Е. М. Хитрово за ее глубокое и безнадежное увлечение Пушкиным была прозвана в пушкинском кругу *Herminie* — по имени одной из героинь «Освобожденного Иерусалима» Тасса, влюбленной в Танкреда. Танкред увлекался другой, но Эрминия, преданная Танкреду, страдает и волнуется за него, прибегает к хитрости, чтобы свидеться с ним, врачует его раны и т. п.<sup>1</sup> К ней же (Е. М. Хитрово) применяется пародически измененный образ Лизы из стихотворения Карамзина «Выбор жениха»:

Лиза в городе жила,  
Но невинкою была;  
Лиза, ангел красотою,  
Ангел нравом и душою.  
Время ей пришло любить...<sup>2</sup>

Ср. пародию:

Лиза в городе жила  
С дочкой Долинькой,  
Лиза в городе слыла  
Лизой голинькой.  
У австрийского посла  
Нынче Лиза en gala  
Не по-старому мила,  
Но по-старому гела.

Пушкин широко пользуется литературными именами как характеристическими символами: «Дней новейших Тредьяковский», «Поэт-игрок, о Беверлей-Гораций», «Поверь мне, быть тебе Панглоссом», «Влюблен, как Буало», «Ты — St. Priest в карикатурах, ты Нелединский в стихах» и др.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> См. материал в статье Н. В. Измайлова: «Пушкин и Е. М. Хитрово», Письма Пушкина к Е. М. Хитрово, стр. 180—182.

<sup>2</sup> Соч. Карамзина, Москва, 1803, т. I, стр. 207.

<sup>3</sup> У острот и каламбуров, даже связанных с именами и фамилиями, была богатая и разнообразная традиция. Например, для понимания и оценки каламбурной игры с фамилией Глинки в коллективном «Каноне в честь М. И. Глинки» («Пой в восторге, русский хор») необходимо знать соответствующие литературные прецеденты. Так, С. П. Жихарев пишет в «Дневнике студента»: «Вчера ездил в русский театр. Давали «Наталью, боярскую дочь» Глинки... Какой-то остролосл попотчевал автора эпиграммою, которую повторяют все, хотя она вовсе не задорна:

«Наталью» видел ли? — «Изрядная новинка». — Фарфор или фаянс? — «О нет, простая глинка». («Записки современника», I, стр. 287.)

Характерны литературные имена, раздаваемые знакомым, — например, в письмах Пушкина: *Лара* Ганский, *Агала* Ганская (письмо к А. Н. Раевскому от октября 1823 года), *Элеонора* (по имени лирической героини стихотворений Шенье, или героини «Адольфа» Бенжамена Констан<sup>1</sup>) и т. д. Письма Пушкина кишат литературными намеками, отражениями, цитатами, применениями и пародиями (так же, как и письма Вяземского). Так, в письме к П. А. Плетневу (от седьмого января 1831 года), иронизируя над «Северными цветами» на 1831 год, над Дельвигом и Ф. Глинкой, Пушкин пародически имитирует деление на строфы — с рефреном:

Странная вещь!  
Непонятная вещь!

(Этот рефрен взят из стихотворения Ф. Н. Глинки «Непонятная вещь, «Северные цветы» на 1831 год, стр. 17—18): «Видал я, душа моя, Цветы [то есть «Северные цветы» на 1831 год. — В. В.]. Странная вещь, непонятная вещь! Дельвиг ни единой строчки в них не поместил. — Он поступил с нами как помещик со своими крестьянами. — Мы трудимся, — а он сидит на судне да нас побранивает. Не хорошо и не благоразумно. Он открывает нам глаза, и мы видим, что мы в дураках. Странная вещь, непонятная вещь! — Бедный Глинка работает как батрак, а проку все нет. Кажется мне, он с горя рехнулся. Кого вздумал просить себе в кумовья! [Издавательство над стихотворением Глинки «Бедность и утешенье»: «Бог даст детей?.. Ну, что же? Пусть он наш будет кум». — В. В.]. Я до сих пор от дерзости Глинкиной опомниться не могу. Странная вещь, непонятная вещь! Пишут мне, что Борис мой имеет большой успех: странная вещь, непонятная вещь!»<sup>2</sup>

Любопытно, что, как и в стихотворении Глинки, у Пушкина четыре раза повторяется этот рефрен, выражающий непостижимость человеческих желаний и действий:

Странная вещь!  
Непонятная вещь!  
От чего человек так мятежен?  
От чего он грустит  
И душою болт,  
От чего так уныл, безнадежен?  
Странная вещь!  
Непонятная вещь!

В письме к Дельвигу (от 23 марта 1821 года) Пушкин убеждает друга: «Напиши поэму славную, только не четыре части дня и не четыре времени года — напиши своего Монаха — поэзия мрачная, богатырская, сильная, байроническая — твой

<sup>1</sup> См. статью Т. Г. Зенгер: «Три письма Пушкина к неизвестной», «Звенья», 1933, № 2. Ср. также «Рукою Пушкина», стр. 179—208.

<sup>2</sup> См. «Письма Пушкина», 1935, т. III, стр. 5 и 149—150.

истинный удел; умертви в себе ветхого человека — не убивай вдохновенного поэта» («Письма», т. I, стр. 16). Нетрудно увидеть в этих советах пародическую антитезу послания Воейкова к Жуковскому («Вестник Европы», 1813, № 5—6, стр. 28):

Состязайся с исполинами,  
С увенчанными поэтами;  
Соверши двенадцать подвигов:  
Напиши четыре части дня,  
Напиши четыре времени,  
Напиши поему славную,  
В русском вкусе повесть древнюю.<sup>1</sup>

Еще интереснее случаи употребления литературных цитат, ставших ходячими, «крылатыми» выражениями. Так, в письме Пушкина к кн. П. А. Вяземскому (от третьего августа 1831 года) читаем: «Литературная газета что-то замолкла; конечно, Сомов болен или подпиской недоволен» («Письма», III, стр. 40 и 448). Тут — пародическая перифраза начала басни И. И. Дмитриева «Воробей и зяблица»:

Умолк, соловушка! конечно, бедный, болен,  
Или подружкой недоволен.<sup>2</sup>

Ср. в письме Л. С. Пушкину (от начала апреля 1825 года): «Что Плетнев умолк? Конечно, бедный болен иль Войнаровским недоволен?»<sup>3</sup>

Ср. в письме кн. Вяземского к А. И. Тургеневу (от двадцать шестого марта 1833 года): «Уж я собирался писать тебе:

Умолк, соловушка! Конечно, бедный болен

(т. е. обкушался),

Или не мною ль недоволен?

А кажется, не за что» (Остаф. арх., III, стр. 227)<sup>4</sup>.

Характерны и такие строки в письме Пушкина к Н. Н. Гончаровой от одиннадцатого октября 1830 года: «Прощайте, мой прелестный ангел. Целую кончики ваших крыльев, как говорил Вольтер людям, которые не стоили вас».

---

<sup>1</sup> Ср.: П. Н. Сакулин, «Из истории русского идеализма», кн. I, ч. I, стр. 239. «Четыре времени» — поэма Томсона, «Четыре части дня» — Парини: «Утро, Полдень, Вечер и Ночь» — или стихотворение Verquin'a «Четыре части дня» (пер. П. Голеннищева-Кутузова, Москва, 1805):

<sup>2</sup> Ср. «Письма», III, стр. 375.

<sup>3</sup> «Переписка», I, стр. 201.

<sup>4</sup> Ср. в письме кн. Вяземского к А. И. Тургеневу (1816):

Что с тобою, ангел, стало:  
Не слышать твоих речей?  
Или брюхо захворало  
От бекас и стерледей?

Здесь в начале пародически использованы два стиха из «Песни» И. И. Дмитриева («Карманный песенник», 1796, или Соч., 1893, т. I стр. 184).

Ср. у Вольтера в письмах к гр. д'Аржантейль (ближе всего — в письме от пятого сентября 1761 года): «Mes anges, je baise le bout de vos ailes»<sup>1</sup>.

Любопытно, что нередко самый процесс творчества какого-нибудь писателя в языке Пушкина характеризуется устойчивой формулой, заимствованной из стиля этого писателя. Такова, например, в применении к Жуковскому цитата из его стихотворения: «Я музу юную, бывало, встречал в подлунной стороне» (1823):

Не умерло очарованье, —  
Былое сбудется опять.

В письме к кн. Вяземскому от двадцать пятого мая 1825 года Пушкин писал («Письма», I, стр. 131, № 144) о Жуковском: «Смешно говорить о нем, как об отцветшем, тогда как слог его еще мужает. Былое сбудется опять, а я все чаю в воскресенье мертвых» (ср. «Письма», I, стр. 437). В письме к П. А. Плетневу (от 12—14 апреля 1831 года) поэт, узнав о новом подъеме творческой волны в литературной работе Жуковского, пользуется той же цитатой: «С нетерпением ожидаю новых его баллад. Итак, былое с ним сбывается опять» («Письма», III, стр. 19, № 415; ср. III, стр. 252).

Пристрастие к *gerartie vive* (к острому, находчивому слову), обогащая литературу, в то же самое время питалось литературными соками. Разные *boîtes à l'esprit* пользовались большим распространением в русском литературном обиходе конца XVIII—начала XIX века. Пушкин, следуя за испытанными остряками — Н. М. Карамзиным, И. И. Дмитриевым, кн. Вяземским, Ден. Давыдовым, Батюшковым, двигаясь в одном направлении с Чаадаевым, А. С. Грибоедовым, Баратынским, А. А. Бестужевым-Марлинским и др., быстро занял высшее место в ряду литературных острословов первой трети XIX века.

Б. В. Томашевский, восстанавливая процесс творческого формирования «Послания к Цензору», отметил тщательную работу Пушкина над стилем афоризма, над языком легко запоминаемых формул, сравнений, способных превратиться в поговорки. «Ради большей отточенности таких афоризмов и эпиграмм» Пушкин прибегал к «методу поэтических заготовок, то есть обработки отдельных стихов прежде создания целого»<sup>2</sup>.

Например, в черновиках «Послания к Вяземскому»:

Но можно ль комара тотчас не раздавить  
И в грязь словцом одним глушца не превратить.

Так точно трусивший буян обиняком  
Решит в харчевне спор надежным кулаком.

<sup>1</sup> См. ст. Д. П. Якубовича: «Пушкин в библиотеке Вольтера», примечание 11. «Литературное наследство», № 16—18, стр. 921.

<sup>2</sup> Б. В. Томашевский, «Из пушкинских рукописей», «Литературное наследство», № 16—18, стр. 284—290.

Л. П. Гроссман, описывая строение онегинской строфы<sup>1</sup>, заметил, что «онегинская кода в огромном большинстве случаев может считаться заключительной *pointe*, особым видом неожиданной и остроумной концовки... Иногда таким заострением является типичный афоризм», например:

Привычка свыше нам дана,  
Замена счастью она...  
(2, XXXI.)

Запретный плод вам подавай,  
А без того вам рай не в рай.  
(8, XXVII.)

Пружина чести, наш кумир!  
И вот на чем вертится мир!  
(6, XI.)

Или эпиграмматическая характеристика:

И бегала за ним она,  
Как тень иль верная жена...  
(1, LIV.)

Или же вообще остроумное и неожиданное присоединительное сочетание, глубокий и новый образ:

И дедов верный капитал  
Коварной двойке не вверял...

Но, господа, позволено ль  
С вином равнять *do-re-mi-sol*?  
(«Путешествие Онегина».)

Стремление к афористическому заострению характерно уже для ранних стихов Пушкина. Так, последние стихи пушкинского послания к Тургеневу (1817):

Поэма никогда не стоит  
Улыбки сладострастных уст, —

являются, как указал Н. О. Лернер, пародийным видоизменением афористического последнего стиха «Гастрономии» Бершу:

*Un poème jamais ne valut un dîner...<sup>2</sup>*

Ср. в «Послании к Лиде» (1816):

Дороже мне хороший ужин  
Философов трех целых дюжин.

Ср. в восьмой главе «Евгения Онегина»:

В те дни, как я поэме редкой  
Не предпочел бы мячик меткой...

Ср. также известный стих Буало (из второй песни *Art poétique*):

*Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème...*

---

<sup>1</sup> Леонид Гроссман, «Онегинские строфы», «Пушкинский сборник», первый. Ред. Н. К. Пиксанова. Гиз, Москва, стр. 122—124.

<sup>2</sup> Н. О. Лернер, «Пушкиниологические втюды», «Звенья», № 5, стр. 50.



и комментарии к нему Пушкина: «Хорошая эпиграмма лучше плоской трагедии — что это значит? Можно ли сказать, что бутылка шампанского лучше дурной погоды?»

Зжатый афористический стиль характерен и для пушкинской прозы.

Например: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место» («Пиковая дама»).

Ср. в «Путешествии из Москвы в Петербург»: «Две столицы не могут в равной степени процветать в одном и том же государстве, как два сердца не существуют в теле человеческом».

«В светском уложении правдоподобие равняется правде» («Гости съезжались на дачу»).

Афористическая заметка или «группа афоризмов, соединенных сквозной мыслью», — основной жанр пушкинской публицистики.

В статье «О поэзии классической и романтической» (1825) Пушкин сформулировал свой афоризм о французской литературе, «рожденной в передней и никогда не доходившей далее гостиной». Он напечатал этот афоризм среди «Отрывков из мыслей, писем, замечаний» (1828) и затем повторил, развил в черновике статьи о литературе, относящемся к тридцатым годам: «Некто у нас сказал, что французская словесность родилась в передней (и далее гостиной не доходила). Это слово было повторено во французских журналах и замечено, как жалкое мнение (*opinion déplorable*). Это не мнение, но истина историческая, буквально выраженная»<sup>1</sup>.

Ср. у С. П. Шевырева в «Истории поэзии» (Москва, 1835, т. 1, стр. 65—66): «Общество французское при дворе, и поэзия там же. Сначала является она в виде камердинера Франдиска I, в виде *Clément Marot*, — является в лакейской. Потом, под милостивым покровительством двора, входит в придворную гостиную... Общество Франции на площади, — и поэзия там же».

Таким образом Пушкин стремился крылатое острое слово, эпиграмматическую, афористическую формулу возвести в произведение искусства. Об эпиграммах Баратынского он писал: «В эпиграммах Баратынского сатирическая мысль принимает оборот то сказочный, то драматический, и развивается свободнее,

---

<sup>1</sup> Ср. признание этого изречения парадоксом в «Московском телеграфе», № 1, 1828, стр. 127. Повидимому, источником этого афоризма был «*Cours de littérature dramatique*» А. В. Шлегеля (см. А. W. Schlegel, «*Cours de littérature dramatique*», Paris, 1814, t. II, p. 134).

Ср. замечания Ф. В. Булгарина: «Французская трагедия возникла в передних чертогах, и потому подчинилась светским приличиям, и осталась в тесных пределах первобытной своей колыбели» (статья «Междудействие, или Разговор в театре о драматическом искусстве», «Русская Галия» на 1825 год, стр. 345).

сильнее. Улыбнувшись ей, как остроумному слову, мы с наслаждением перечитываем ее, как произведение искусства».

Афористическая острота фразеологии несколько роднит пушкинский язык с языком кн. Вяземского, с языком Баратынского и с языком Чаадаева, с одной стороны, и с языком Ден. Давыдова и Грибоедова — с другой. Эти писатели наиболее глубоко и оригинально сочетали французскую культуру каламбурного афористического стиля с поразительным национально-русским языковым чутьем и тонким инстинктом живого, меткого народного слова.

§ 2. На смену старинному французско-классическому остроумию шло пестрое остроумие романтическое с более ярким национальным колоритом. Такие популярные романтические писатели двадцатых — тридцатых годов, как Бестужев-Марлинский — были немислимы без арсенала литературных цитат и афоризмов.

Среди выписок Марлинского сохранилась целая коллекция «крылатых» выражений: тут и красивые места из авторов, и пословицы, и острые фразы, и вычурные до смешного выражения... Развертывается пестрая мозаика афоризмов, образов и каламбурных словосочетаний, богатых красками, но в то же время полных нередко риторизма. Вот образцы: «Скука есть болезнь, сказал де-Леву... Скука родилась от единообразия, говорит Ламонт, а Лабрюер проповедует, что леность ввела ее в свет. Где нет любви, нет и души (Карамзин)... Сердце — лаборатория страстей... Невинность не терпит оправданий, сказал Суворов Потемкину...» и т. п.

Цитаты из новых, появляющихся или из старых, еще не стертых в памяти литературных произведений, связанные с ними намеки (по большей части каламбурно-иронического характера), фразеологические осколки их попадают тысячами в стили современной Пушкину литературы, получая здесь своеобразные применения, облекая речь атмосферой тонких смысловых нюансов. Любопытно, что в кругу употребления крылатых выражений Пушкин сближается даже с такими писателями, как Бестужев-Марлинский. Легко найти многочисленные параллели.

Немецкая цитата из Фауста: «Gieb meine Jugend mir zurück» намечалась Пушкиным в качестве эпиграфа к «Кавказскому пленнику». Тот же стих появляется снова в виде эпиграфа к «Тавриде».

Ср. у Марлинского в письме к Н. А. Полевому (от шестнадцатого декабря 1831 года): «Отдай мой рай, отдай мой сад, отдай мне молодость назад!» восклицаю: я с Гёте.

К числу ходячих литературных цитат относится стих, характеризующий полицейского стража, будочника: «С секирою, в броне сермяжной». Он повторяется у А. Е. Измайлова в сказке «Дура Пахомовна»:

Явился в лавочку Фаддеич с миной важной,  
С секирою, в броне сермяжной,

В его же стихотворении «Наводнение»:

Вот бутка едет на боку —  
И воин в ней, в броне сермяжной,  
Какой нет ни в одном полку,  
Гребет секирой с миной важной.

Пушкин воспользовался этой цитатой в «Гробовщике» в описании образа будочника Юрко: «И Юрко стал опять рассказывать около нее [будки] с секирой и в броне сермяжной».

Ср. у А. А. Марлинского в очерке «Будочник-оратор» сценку встречи будочника с пьяной кумушкой:

«Между тем кумушка уплеталась, как позволял ей избыток лет и вина. Скоро поворотила она в Морскую — и «скрылась от истории». Она скрылась, но неумышленно произнесенное ею слово изворотило все мысли моего мудреца в броне сермяжной»<sup>1</sup>.

Точно так же Марлинский пользовался в своих сочинениях и другими изречениями, имевшими в творчестве Пушкина сложную историю, — например, изречением Саади. Известно, что эпиграфом к «Бахчисарайскому фонтану» Пушкин взял слова Саади: «Многие так же, как и я, посещали сей фонтан, но иных уже нет, другие странствуют далече»<sup>2</sup>. Пушкину очень нравился этот меланхолический эпиграф, который, по словам поэта, «преlestь» и «бесспорно лучше всей поэмы».

Ср. в набросках стихотворения «Все тихо, на Кавказ идет ночная мгла»:

Иные далеко, иных уж в мире нет...

Как указано Н. О. Лернером<sup>3</sup>, это изречение, будучи применено к декабристам, получило острый политический смысл. В статье «Взгляд на русскую литературу 1825 и 1826 годов. Письмо в Нью-Йорк к С. Д. П.» («Московский телеграф», 1827, № 1) с этим выражением Саади был связан слишком прозрачный намек на декабристов: «Смотрю на круг друзей наших, прежде

<sup>1</sup> «Русские повести и рассказы», 1832, ч. IV, стр. 265.

<sup>2</sup> Источником этого эпиграфа является поэма Саади «Бустан», в которой, между прочим, читается: «Я услышал, что благородный Джемшид над некоторым источником написал на одном камне: «Над этим источником отдыхало много людей, подобных нам. Ушли, как будто мигнули очами, то есть в мгновение ока. См. заметку С. М. Бонди во «Временнике Пушкинской комиссии», № 2, стр. 488.

Ср. у В. Теплякова в «Письме III из Турции» («Северные цветы» на 1831 год, стр. 193—194): «Я останавливал-я перед каждым из сих фонтанов и с любопытством рассматривал испещряющие их восточные надписи, желая и досадуя, что не мог постигать тайного, вероятно поэтического их смысла. Как знать: может быть какой-нибудь новый Саади завещал сему безответному мрамору задумчивые звуки своего упоительного вдохновения? может быть...— Стихи Ширазского Трубадура отозвались в этот миг подобно голосу давно минувшей печали во глубине моего взволнованного сердца: «Так! воскликнул я: «Многие подобно мне видели сей фонтан; но иных уже нет, другие странствуют далече».

<sup>3</sup> «Пушкинологические этюды», «Звенья», № 5.

оживленный, веселый, и часто с грустью повторяю слова Сади или Пушкина, который нам передал слова Сади: «Одних уж нет, другие странствуют далеко». На эту статью и на содержание в ней «сожаление о погибших друзьях», на «применение» ее к «ссылкам бунтовщиков» было обращено агентами внимание правительства<sup>1</sup>.

В последней, восьмой, главе «Евгения Онегина» Пушкин воспользовался еще раз тем же изречением Сади:

Но те, которым в дружной встрече  
Я строфы первые читал...  
Иных уж нет, а те далече.  
Как Сади некогда сказал.  
Без них Онегин дорисован.  
А та, с которой образован  
Татьяны милый идеал...  
О, много, много рок отъял!

«В этом контексте, — все ведь помнили, что первая глава «Онегина» вышла незадолго до декабрьского возмущения, — да еще в связи с тем применением, которое слова, приписанные восточному поэту, получили в нашумевшей статье «Московского телеграфа», читатели, по крайней мере наиболее образованные из них и следившие за жизнью текущей литературы, не могли не отнестись несколько стихов последней строфы «Онегина», как и несомненно надлежало, прямо к декабристам»<sup>2</sup>.

Ср. у Марлинского в «Фрегате Надежда»: «Одних уж нет, другие странствуют далече!» со вздохом думал Правдин»<sup>3</sup>.

Еще один пример параллелей между Пушкиным и Марлинским. Известны замечания Пушкина о приемах изображения внешнего проявления страстей в «Бахчисарайском фонтане»: «Ал. Раевский хохотал над следующими стихами:

Он часто в сечах роковых  
Подъемлет саблю — и с размаха  
Недвижим остается вдруг,  
Бледнеет etc.

Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама»<sup>4</sup>.

Между тем, эти стихи «Бахчисарайского фонтана» имеют свою «предисторию». В трагедии Ломоносова «Тамира и Селим» Нирсим так рисовал картины боя:

Иной с размаха меч занес на супостата;  
Но прежде прободен, удара не скончал...

---

<sup>1</sup> См. М. К. Лемке, «Николаевские жандармы и литераторы 1826—1855 годов», СПб, 1908, стр. 257—258.

<sup>2</sup> Н. О. Лернер, «Пушкинологические этюды», «Звенья», № 5, стр. 110—111.

<sup>3</sup> «Русские повести и рассказы», VII, стр. 127.

<sup>4</sup> Ср. анализ этого места с точки зрения байронических приемов изображения жестов и поз у В. М. Жирмунского: «Байрон и Пушкин», стр. 114—115.

К. Н. Батюшков восхищался этими «прекрасными стихами» Ломоносова и сближал их с картиной поля сражения в «Освобожденном Иерусалиме» Торквато Тассо (песнь XX, строфы I, II, и III)<sup>1</sup>. Ломоносовский образ, повидимому, отразился у Батюшкова в стихотворении «Сон воинов» (из поэмы Парни «Аснель и Аслега»):

Иной чудовище сражает —  
Бесплодно меч его сверкает;  
Махнул еще, его рука  
Подъята вверх... окостенела.

Ср. у Карамзина:

Услышав имя той, которою пылает,  
Шадит врагов сраженных кровь  
И меч подъятый... опускает.  
(«Послание к женщинам».)

Ср. позже у А. А. Бестужева-Марлинского в письме Н. А. Полевому (от девятнадцатого мая 1832 года): «Рука моя поражена на полувзмахе, тяжкие путы оковали ногу, занесенную вперед...»

Таким образом, в широком литературном обиходе конца XVIII — начала XIX века творчество многих великих писателей мировой литературы как бы дробилось на отдельные ходячие афоризмы. Нередко эти афоризмы и изречения не переводились на русский язык, а цитировались на языке подлинника.

Например, в фонд живых «крылатых» выражений поэтического языка первой трети XIX века входили стихи из Дантова «Ада» (V, 121—123):

(Ed ella a me): nessun maggior dolore  
Che ricordarsi del tempo felice  
Nella miseria.

Пушкиным эти строки были записаны еще в 1820—21 году вслед за текстом эпилога «Руслана и Людмилы»<sup>2</sup>.

Кн. П. А. Вяземский в стихотворении «Станция» («Подснежник» на 1829 год, стр. 38) воспользовался той же цитатой:

Певец, который ведал горе,  
Сказал: nessun maggior dolore  
И прочее: не прав ли он?

В «Примечаниях» к стихотворению сообщается: «Данте говорит:

Nessun maggior dolore  
Che ricordarsi del tempo felice  
Nella miseria...

то есть, что нет ничего горестнее, как вспоминать в бедствии о благополучном времени. Россини придал всю поэзию своей музыки этим словам в опере Отелло. В нотах его есть мрачность и глубокость Данта» (ibid., 47).

<sup>1</sup> Соч. К. Н. Батюшкова, 1885, т. II, стр. 154—156.

<sup>2</sup> «Рукою Пушкина», стр. 483.

Те же слова Данте взяты в качестве эпитафии И. И. Козловым к поэме «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая» (1828) и К. Ф. Рылевым к поэме «Войнаровский»<sup>1</sup>.

Сюда же примыкает еще афоризм из «Божественной комедии» Данте, из семнадцатой песни «Рая» (ст. 58—59), дважды использованный Пушкиным. В черновой редакции «Цыган» Алеко говорил о своем сыне:

Не испытает мальчик мой  
Сколь (дружества) жестоки пени,  
Сколь черств и горек хлеб чужой,  
Сколь тяжко медленной ногой  
Всходить на чуждые ступени.

В «Пиковой даме» то же изречение повторяется: «Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?»<sup>2</sup>

В этом примере любопытны вариации формулы, обусловленные стилистическими различиями стиха и прозы в языке Пушкина, а отчасти и хронологической границей между «Цыганами» и «Пиковой дамой».

Но еще более колоритны стилистические нюансы в пушкинском употреблении третьей ходячей цитаты из Данте. В литературном языке начала XIX века был очень употребителен стих Данте, передающий надпись на вратах ада:

Lasciate ogni speranza voi ch'entrate...  
(«Inferno», canto tert., v. 9).

Пушкин пародически пользуется этим выражением в «Евгении Онегине» (3, XXII):

И, мнится, с ужасом читал  
Над их бровями надпись ада:  
Оставь надежду навсегда.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> См. К. Рылев, Полное собр. стихотворений, стр. 199.

<sup>2</sup> Ср. у С. П. Михарева в «Дневнике студента»: «Как жаль, что Озеров при сочинении прекрасной тирады проклятия Эдипом сына не имел в виду превосходных дантовых стихов, которые так были бы кстати и так согласовались бы с положением самого Эдипа, испытавшего на себе все бедствия, им сыну предрекаемые:

Tu proverai si come sá di sale  
Il pane altrui и проч., и проч.

«Ты испытаешь, как солон чужой хлеб и как жестки ступени чужого крыльца; но что еще более для тебя будет тягостным, это — скучное и развратное общество, в которое ты вступишь и которое, несмотря на свою гнусность, неистовство и безбожие, обратится, однако же, против тебя и посмеется над тобой» («Записки современника», 1934, I, стр. 154).

<sup>3</sup> Сюда относилось ироническое примечание двадцатое: «Lasciate ogni speranza voi ch'entrate. Скромный автор наш перевел только первую половину славного стиха».

Ср. в письме Пушкина Е. М. Хитрово (от двадцатого марта 1831 года): «Moscou est la ville du Néant. Il est écrit sur sa barrière: laissez toute intelligence, o vous qui entrez»<sup>1</sup>.

Любопытно, что Пушкин в этом направлении имел предшественников — не только русских, но и французских. Так, источником такого каламбурно-иронического использования изречения Данте применительно к женщинам мог быть Шамфор («Maximes et pensées»): «Не люблю я, — говорил М., — этих непогрешимых женщин, чуждых всякой слабости. Мне кажется, что на их дверях я вижу стих Данте над входом в ад: «*Voilà ch'entrate, lasciate ogni speranza*». Это девиз обреченных»<sup>2</sup>.

Из русских писателей — современников Пушкина особенно любил этот дантовский афоризм кн. Вяземский, раскрывающий и другие французские источники разнообразного применения этой цитаты. Например: «Любопытная книга — есть сочинение Прадта об Ахенском конгрессе («*L'Europe après le Congrès d'Aix la Chapelle faisant suite au Congrès de France*», Paris, 1819. — В. В.). Он, как и в прежних сочинениях, все ставит Россию пугалищем для Европы. «Карл XII и Наполеон, — говорит он, — написали на границах de cette terre de perdition l'inscription du Dante sur la porte de l'enfer: «*Vous qui entrez ici, laissez l'espérance*» (Письмо А. И. Тургеневу от восьмого марта 1819)<sup>3</sup>.

Ср. в письме Вяземского от тридцатого мая 1819 года: «Моя вся служба такой нужник, что ужас: слава богу, нет на нем надписи Дантовой, а то, право, можно бы с ума сойти» (Остаф. арх., I, стр. 244, ср. стр. 600).

Тот же дантовский образ появляется в письме кн. Вяземского к С. И. Тургеневу (от июня 1820 года): «И до сей поры адская надпись Данта блесит еще в полном сиянии на заставе петербургской» (II, стр. 40).

На примере этой третьей ходячей цитаты из Данте можно наблюдать, насколько разнообразны и семантически широки приемы применения чужого изречения.

Образ или выражение, взятые из мировой сокровищницы художественного слова, попадают в стиле Пушкина в новое и неожиданное соседство. Так, в черновых вариантах «Гробовщика» (рукоп. ЛБ № 2379) находится такая цитата из дантовского «Ада»: «И бедный хозяин, оглушенный их криком и почти задавленный, потерял присутствие духа, лишился чувства и упал на кости П. П. Курилкина (в окончательном гуткинском тексте: отставного сержанта гвардии), *comme corpo morto cade*».

<sup>1</sup> «Письма Пушкина к Е. М. Хитрово». Ленинград, 1927, стр. 18 и 102.

<sup>2</sup> Н. О. Лернер, «Пушкинологические этюды» «Звенья», № 5, стр. 121.

<sup>3</sup> Остаф. арх., I, стр. 200. Ср. в «Старой записной книжке»: «С людскою злобою еще как-нибудь справишься, по крайней мере, на время; с людскою глупостью невозможно. Она носит на лбу своем надпись Данта: оставь всякую надежду, если имеешь дело до меня». Полное собр. сочинений кн. П. А. Вяземского, т. VIII, стр. 440.

Ср. в «Аде» Данте (п. V, заключительные стихи):

Io venni men come 'io morisse,  
E caddi come corpo morto cade.

(«Я лишился чувства, будто в предсмертном замирании, и упал, как падает безжизненный труп».)

Для пушкинского стиля характерен процесс яркой национализации заимствованного образа. Чужое выражение теряет форму цитаты. Оно становится народным афоризмом, поговоркой. Известно крылатое слово Пушкина о Жуковском (в письме к К. Ф. Рылееву от двадцать пятого января 1825 года): «Не совсем соглашаюсь с строгим приговором о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? Потому что зубки прорезались?» (Письма, I, стр. 113). Вяземский писал в своей статье о Жуковском и Пушкине («Московский телеграф», 1825, № 4, февраль, стр. 346—353): «С удовольствием повторяем здесь выражение самого Пушкина об уважении, которое нынешнее поколение поэтов должно иметь к Жуковскому, и о мнении его относительно тех, кои забывают его заслуги: *дитя не должно кусать груди своей кормилицы*. Эти слова приносят честь Пушкину как автору и человеку». Между тем, образ ребенка, кусающего грудь кормилицы, — образ дантовский. Ср., например, в «Письме из Рима» С. П. Шевырева («Литературная газета», 1830, № 36, стр. 289): «Твои питомцы

Oggi le poppe  
Mordono ingrati della loz nudrice... —

ныне, неблагодарные, кусают перси своей кормилицы».

Поэтическая изобретательность Пушкина ярко проявляется в приемах индивидуализации и семантического изменения крылатых слов. Например, Пушкину казалось острым и исторически значительным изречение Альгаротти: Petersburg est la fenêtre par laquelle la Russie regarde continuellement l'Europe. Пушкин записал это выражение (с пропуском *continuellement*) в тетради с перебеленным текстом четвертой и пятой глав «Евгения Онегина»<sup>1</sup>, затем привел его в примечании к таким стихам «Медного Всадника»:

Природой здесь нам суждено  
В Европу прорубить окно.

Н. О. Лернер указал, что это изречение Альгаротти служило эпитафией к книге V. С. \*\*\* «Tableau général de la Russie moderne et situation politique de cet Empire au commencement du XIX siècle» (Paris, 1802), бывшей в библиотеке Пушкина<sup>2</sup>. Таким образом в стиле «Медного всадника» Пушкин чрезвычайно остро преобразовал и индивидуализировал афоризм Альгаротти, включив его в речь Петра Великого и придав ему — в соответствии с этим —

<sup>1</sup> См. «Рукою Пушкина», стр. 505.

<sup>2</sup> Соч. Пушкина, под ред. С. А. Венгерова, т. VI, стр. 451.



яркое народное и профессионально-конкретное словесное обличье («в Европу прорубить окно»). Любопытно, что почти в такой же форме в связи с именем Петра Великого изречение Альгароти еще до написания «Медного всадника» употреблялось М. П. Погодиным.

Ср. в «Старой записной книжке» Вяземского: (в 1812 году) «не был забыт и памятник Петра Великого: и он предназначался к упаковке и отправлению в безопасное место водою. И подлинно, слишком было бы грустно старику видеть, как *через прорубленное им окно* влезли в дом его недобрые люди»<sup>1</sup>.

Образы, характеризующие Наполеона в пушкинской лирике двадцатых годов, — *муж рока*:

Он шел путем, где след оставил  
В дни наши новый, сильный враг,  
Когда падением ославил  
*Муж рока* свой попятный шаг.  
(«Полтава».)

и *муж земных судеб*:

Упали в прах и в кровь,  
Разбились ветхие скрижали,  
Явился *муж земных судеб*...  
(«Вещали книжники...», 1824.)

представляют собою перевод собственного выражения Наполеона о себе — в его записках: «L'homme du destin».

Ср. в «Рославлеве» М. Н. Загоскина: «L'homme du destin и его великая нация, так зазнались, что способа нет» (Москва, 1831, ч. I, стр. 18).

Нередко такая художественная цитата в стиле Пушкина имеет значение аккорда, настраивающего восприятие на определенный лад, или выступает как лирическая тема, которая может затем развиваться крайне разнообразно и индивидуально.

Насыщение художественной речи цитатами и крылатыми выражениями не только углубляло смысловую перспективу, но иногда придавало литературному произведению оттенок оригинальной стилизации или даже пародии.

Пути эволюции острословного, эпиграмматического стиля были разносторонни. Обострившаяся общественно-политическая борьба в первой трети XIX века потребовала не только мобилизации всех видов словесного оружия, но и усиления их действенности, увеличения их веса, их «огрубления». Стиль острословия, теряя светскую утонченность, принимал отпечаток резкой иронии, иногда даже «оплеухи», как заметил Пушкин. Создавались своеобразные жанровые вариации каламбуров и эпиграмматических острот. В связи с этим изменялся в своем составе и подвергался стилистической дифференциации и художественный фонд литературных цитат, ссылок, крылатых слов

<sup>1</sup> Полное собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. VIII, стр. 120.

и афоризмов. Иногда один факт следования той или иной фразеологической традиции служит ярким выражением идеологии поэта. Например, М. А. Цявловский доказывает принадлежность Пушкину таких стихов:

Мы добрых граждан позабавим  
И у позорного столба  
Кишкой последнего попа  
Последнего царя удавим.<sup>1</sup>

Фразеология последних стихов — французского происхождения. «Ближайшие нити ведут к Дидро, а далее к Жану Мелье (ум. в 1729 или 1733 году), священнику-атеисту, автору «Mon testament». В последнем произведении Мелье писал: «Я хотел бы, и это будет последнее и самое пламенное мое желание, чтобы последний царь был удушен кишкой последнего попа». Выражением Мелье воспользовался Дидро в произведении 1772 года «Les Eleuthéromanes ou Abdication d'un roi de la fève»<sup>2</sup>. Ср. стихи Дидро, приведенные в «Лицее» Лагарпа:

Et des boyaux du dernier prêtre  
Serrons le cou du dernier roi.<sup>3</sup>

Ср. в письме К. Н. Батюшкова Н. И. Гнедичу (от двадцать седьмого марта 1814 года): «И та самая чернь, которая приветствовала победителя на сей площади, та же самая чернь и ветреная, и неблагодарная, часто неблагодарная! накинула веревку на голову Napoléon Imp. Aug., и тот самый неистовый, который кричал несколько лет тому: «Задавите короля кишками попов», тот самый неистовый кричит теперь: «Русские, спасители наши, дайте нам Бурбонов...»<sup>4</sup>

Конечно, чаще всего значителен не самый факт применения того или иного ходячего литературного образа, но стилистический принцип его развития и его осмысления.

Особенную едкость этот злободневный общественно-политический стиль приобретает в эпиграмматическом жанре. Например:

Ты, соперник Аполлона,  
Бельведерский Митрофан...  
(«Лук звенит, стрела  
трепещет».)

Останься ты в строях Парнаса;  
Пред делом кубок наливай  
И лавр Корнелия или Тасса  
Один с похмелья пожинай.  
(«Ответ Катенину».)

<sup>1</sup> М. А. Цявловский, «О принадлежности Пушкину эпиграммы «Мы добрых граждан позабавив...», «Красная новь», 1937, № 1.

<sup>2</sup> П. Н. Сакулин, «Недостойно Пушкина», «Пушкин и его современники», в. XXXVIII—XXXIX, стр. 55. Ср. также статью Н. О. Лернера «Мелочь прошлого» в журнале «Каторга и ссылка», 1925, № 8 (21), стр. 239—240.

<sup>3</sup> «Licée au cours de littérature ancienne et moderne» (1917, XV, chap. III). Ср. статью М. А. Цявловского, «Красная новь», № 1, 1937.

<sup>4</sup> Соч. К. Н. Батюшкова, редакция, статья и комментарии Д. Благого, «Academia», 1934, стр. 408.

Дурень, к солнцу став спиною,  
Под холодный Вестник свой  
Прыскал мертвою водою,  
Прыскал ижицу живой.  
(«Там, где древний Кочер-  
говский...» и др.)

Нельзя не заметить в смешении образов и в подборе слов резкой демократизации пушкинского эпиграмматического стиля.

Ср. в языке критической прозы:

«Долго Семенова являлась перед нами с диким, но пламенным Яковлевым, который, когда не был пьян, напоминал нам пьяного Тальма... Брянский заступил его место, но не заменил его...»

По мне, — уж лучше пей,  
Да дело разумей.  
(«Мои замечания об рус-  
ском театре».)

«Я не принадлежу к числу тех незлопамятных литераторов, которые, публично друг друга обругав, обнимаются потом всенародно, как Пролаз с Высокосом, говоря в похвальбу себе и в утешение:

Ведь кажется у нас по полной оплеухе».   
(«Несколько слов о мизинце  
г. Булгарина и о прочем».)

Ср. в эпиграмме «Как сатирой безъямной»:

В получении оплеухи  
Расписался мой дурак?

§ 3. Вследствие отсутствия историко-языковой перспективы в пушкиноведческой литературе обычны искусственные и произвольные сближения традиционных фраз — клише пушкинского стиля — с чужими индивидуально-художественными вариациями на те же темы. Конечно, тут сказывается и недоучет семантического многообразия пушкинского языка, игнорирование пушкинских «применений» там, где они, действительно, подразумеваются поэтом. Намеки и «задние мысли» ищутся и находятся в таких стихах, в которых они маловероятны, лишены индивидуальной направленности и стилистической значительности. Напротив, стирается и затемняется многозначность таких пушкинских фраз, ссылок и цитат, в которых «второй план» очень ощутителен.

Например, принято видеть в выражении *русский бог*, которое встречается в десятой главе «Евгения Онегина»:

Гроза двенадцатого года  
Настала — кто тут нам помог?  
Остервенение народа,  
Б[арклай], зима иль р[усский] бог<sup>1</sup>. —

<sup>1</sup> Ср. в письме Пушкина кн. П. А. Вяземскому от июня 1824 года: «Хотелось мне с тобою поговорить о перемене министерства на Парнасе... Давно

намек на стихотворение кн. П. А. Вяземского «Русский бог»:

Бог ухабов, бог метелей,  
Бог проселочных дорог,  
Бог ночлегов без постелей,  
Вот он, вот он, русский бог<sup>1</sup>, —

или на рылеевскую песню:

Как курносый злодей  
Водарился на ней...  
Горе!

Но господь русский бог  
Бедным людям помог  
Вскоре...

Между тем, выражение *русский бог* было характерной принадлежностью не только либерально-иронического, памфлетного, но и торжественно-патриотического, одического стиля. Так, у Озерова в «Димитрии Донском»:

Языки! ведайте — велик российский бог!

Ср. в «Военной песне» («Подснежник», 1829, стр. 121):

Пред богом сим, о братья! в прах главою,  
Он наш всегда среди кровавых сеч;  
К нему с мольбой заветною святою:  
О русский бог! храни российский меч!

Следовательно, крылатый афоризм *русский бог* — в ироническом применении — был уже коллективной собственностью передового русского общества первой трети XIX века<sup>2</sup>.

---

девиз всякого русского есть *чем хуже тем лучше*. Оппозиция русская, составившаяся, *благодаря русского бога*, из наших писателей, каких бы то ни было, приходила уже в какое-то нетерпение, которое я из подтишка поддразнивал, ожидая чего-нибудь. («Переписка», I, стр. 119.)

<sup>1</sup> Ср. у Вяземского также в стихотворении «Ухабы. Обозье» из цикла «Зимние карикатуры» («Денница», альманах на 1830 год):

Обозы, на Руси быть зимним судоходством  
Вас русский бог обрек — и милость велика.

Ср. в письме Вяземского к А. И. Тургеневу: «Русский бог — не пустое слово, но точно имеет полный смысл. Об этом-то боге можно сказать поистине: «Si Dieux n'existait pas il faudrait l'inventer». (Остаф. арх., I, стр. 130.)

Ср. также: «Со мною пока русский бог, бог всего, что есть нехвата» (письмо Вяземского к жене от шестого марта 1830 года, «Звенья», № 6, стр. 221).

Ср. также: «Русская история не оправдывает прекрасной, истинно христианской, в душе Карамзина почерпнутой мысли: *главное быть людьми*. В ней иногда я вижу адвоката; вижу также иногда и *русского бога*; он и в стихах уродство, и в истории!» (Остаф. арх., III, стр. 204; письмо А. И. Тургенева кн. Вяземскому от второго июня 1830 года).

<sup>2</sup> Ср. замечание В. К. Кюхельбекера: «Русский бог не вотще даровал своему избранному народу его чудные способности, его язык, богатейший и сладостнейший между всеми европейскими».

Точно так же заключительный аккорд стихотворения «Желание» (1816):

Мне дорого любви моей мученье,  
Пускай умру, но пусть умру любя! —

обычно сопоставляется со стихом из «Отставки» Н. М. Карамзина:

Люблю, люблю... умру любя.

Между тем, эта эффектная антитеза любви и смерти образует традиционную реплику героев классической трагедии, усвоенную отсюда и лирическим и повествовательным стилями.

Ср. у Карамзина в повести «Сиерра-Морена»: «Я клялся любить тебя до гроба: умираю... и люблю»<sup>1</sup>.

Ср. у Остолопова в «Песнях» (1806):

Пусть буду век несчастен —  
Умру, любив тебя!<sup>2</sup>

Ср. у Н. И. Гнедича в «Романсе» (1805):

Смейся ты, что я страдаю,  
Что мучения терплю,  
Что от них я умираю —  
Умираю, но люблю.<sup>3</sup>

Ср. заключительный аккорд трагедии Вольтера «Танкред» (в переводе и переделке Н. Гнедича):

Умру, тебя любя... Танкред! — Я умираю.

На этом фоне приобретает особенную стилистическую остроту и выразительность пушкинское употребление этой трагедийной формулы в повествовательно-драматическом стиле «Цыган». Сначала это выражение встречается в предвещающей трагический финал и предопределяющей развязку песне Земфиры:

Я другого люблю,  
Умираю любя.

Затем оно звучит, как предсмертная реплика Земфиры:

А л е к о  
Умри ж и ты! (Поражает ее.)  
З е м ф и р а  
Умру любя.

Мысль Гершензона о плагиатах Пушкина не только в корне своем порочна, но и лишена элементарной литературной ценности, так как она исключает вопрос о художественном смысле.

---

<sup>1</sup> Соч. Н. М. Карамзина, изд. Смирдина, т. III, стр. 143.

<sup>2</sup> «Поэты-радищевцы», стр. 387.

<sup>3</sup> Соч. Н. Гнедича, т. I, стр. 39.

такой мозаики чужих фраз-цитат. Вместе с тем может стать, что так называемые плагиаты Пушкина, по крайней мере наполовину, окажутся фразеологическими клише поэтической речи<sup>1</sup>.

Фразовое соответствие может создаваться совпадением в стилистической и композиционной функции выражения.

Громадную роль в этой общности фразеологических схем, в этом совпадении выражений играет однородность образно-идеологической системы. Поэтическая фразеология — при обращении писателей к общим темам — обнаруживает устойчивость своих традиционных основ, несмотря на индивидуальные отличия стилей. Например, в эпиграмме «Лук звенит, стрела трепещет» символика борьбы Аполлона с Тифоном и образ «Бельведерского Митрофана», воплощающий невежество, пренебрежение к «художествам», могли в сознании читателя пушкинской поры будить воспоминание о стихах державинской оды «Любителю художеств» (1791):

Я вижу, вижу Аполлона  
В тот миг, как он сразил Тифона (sic!)  
Божественной своей стрелой.  
*Зубчата молния сверкает,  
Звенит в руке священный лук,  
Ужасная змея зияет  
И в миг свой испускает дух...*  
Я зрю сие, и в миг себе представить мог,  
Что так невежество сражает света бог!<sup>2</sup>

Но ср. у Пушкина в послании «К Жуковскому» (1816):

Стрелю гибели десница Аполлона —  
Сражат наконец ужасного Пифона...  
Невежество, смирясь, потупит кланый взор...

Образы борьбы Аполлона с Пифоном, их символический смысл и облекающая их фразеология были традиционны (см. «Иконологический лексикон», 1786. Слово «Аполлон», стр. 11).

Итак, совпадение в выражениях, во фразовом контексте между стилем Пушкина и языком писателей — предшественников и современников — само по себе не говорит ни о «плагиате», ни о цитировании<sup>3</sup>. Отнесение того или иного случая к определенной семантической категории, его разъяснение равносильно его историческому осмыслению. Но этот процесс семантического истолкования фразеологических явлений пушкинского стиля еще в зародыше. Особенно важно раскрытие и объяснение поэтических «цитат» и «ссылок», то есть сознательных включений второго

<sup>1</sup> Ср. работы М. О. Гершензона: «Плагиаты Пушкина», «Статьи о Пушкине», Москва, 1926, и В. В. Гиппиуса «К вопросу о пушкинских плагиатах», «Пушкин и его современники», в. 38—39, 1930, стр. 37—46.

<sup>2</sup> Ср. те же образы в стихотворении «Поход Озирита» (1805, II, стр. 358), Чечулин Н. Д., «О стихотворениях Державина», «Известия Отделения русского языка и словесности Акад. Наук», т. XXIV, кн. I, стр. 107—108.

<sup>3</sup> См. мою статью «О **стиле** Пушкина», «Литературное наследство», № 16—18.

литературно-символического плана в семантику пушкинского про-изведения (например, перенос черт Буянова на образ Заречкого в «Евгении Онегине» при посредстве выражения из «Опасного соседа» В. Л. Пушкина — «сосед велеречивый»).

Для современного пушкиноведения характерно, что даже раскрытые и снабженные адресом источника цитаты в стиле Пушкина все еще недостаточно осмыслены и уяснены. Например, стих Карамзина (из «Послания к А. А. Плещееву»):

Плоды душевной пустоты

был сначала использован Пушкиным как «цитата», то есть в буквальном виде — в элегии «Я пережил свои мечты». Потом эпитет — *душевной* заменен словом — *сердечной*. Цитата становилась замаскированной, сдвиг элегической темы — свободным. Фраза Карамзина была направлена против одиночества в защиту света:

Но мы для света рождены,  
Душой, умом одарены  
И должны в нем, мой друг, остаться...

«Плоды душевной пустоты», по Карамзину, — симптом безумия от одиночества:

Хотя умолкнет страсти глас  
В его душе уединенной,  
Безмолвным мраком огражденной:  
Но сердце станет унывать,  
В груди холодной тосковать,  
Не зная чем ему заняться.  
Тогда пустынною явятся  
Химеры, адские мечты,  
Плоды душевной пустоты!

В тоске он жизнь свою скончает!

Карамзинская фраза влекла с собою, в пушкинский элегический стиль сложный клубок эмоциональных образов и литературных ассоциаций, которые были контрастно изменены, как бы перевернуты Пушкиным:

Я пережил свои желанья,  
Я разлюбил свои мечты;  
Остались мне одни страданья,  
Плоды сердечной пустоты.

Ср. у Пушкина употребление фразеологических частей этого образа:

Минуты хладной скуки,  
Сердечной пустоты,  
Уныние разлуки,  
Всегдашние мечты.  
(«К моей червильнице»,  
1821.)

В «Евгении Онегине» те же карамзинские строки подвергаются уже ироническому искажению или пародическому переделыванию:

Воображаясь героиней  
Своих возлюбленных творцов,  
Клариссой, Юлей, Дельфиной,  
Татьяна в тишине лесов  
Одна с опасной книгой бродит,  
Она в ней ищет и находит  
Свой тайный жар, свои мечты,  
Плоды сердечной полноты.

Некоторые из таких цитат, раскрытых самим Пушкиным (чаще всего — вследствие их общеизвестности), имеют сложную литературную историю. Таков стих Пирона:

*La mère en prescrira la lecture à sa fille.*

В черновых набросках «Евгения Онегина» (гл. II, стр. IX в.)<sup>1</sup> Пушкин применяет к творчеству Ленского этот стих Пирона: «*La mère en prescrira la lecture à sa fille*»:

Его стихи, конечно, мать  
Велела б дочери читать.

Многозначителен иронический комментарий Пушкина, здесь же находящийся: «Стих сей вошел в пословицу — заметим, что Пирон (кроме своей метрики) хорош только в таких стихах, о которых невозможно намекнуть, не оскорбляя благопристойности». Poleмическая направленность всего этого пассажа очевидна. Ее нетрудно раскрыть. Стих Пирона еще раньше Пушкина был переведен теми же словами, но другим размером в «Надписи к портрету М. Н. Муравьева» И. И. Дмитриева. И пушкинское применение включает в себя пародические намеки на эту «надпись». Вот она:

Я лучшей не могу хвалы ему сказать:  
Мать дочери велит труды его читать.

Однако литературные счеты у Пушкина с Дмитриевым, символически отраженные стихом Пирона, были сложнее и глубже.

И. И. Дмитриев писал кн. П. А. Вяземскому (двадцатого октября 1820 года) о «Руслане и Людмиле», как о «недоноске» пригожего отца и прекрасной матери (музы): «Я нахожу в нем очень много блестящей поэзии, легкости в рассказе; но жаль, что часто впадает в бюрлеск, и еще больше жаль, что не поставил в эпитаф известный стих с легкою переменою: «*La mère en défendra la lecture à sa fille*». Без этой предосторожности поэма его с четвертой страницы выпадает из рук добрая матери»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ср. Пушкин, т. VI, «Евгений Онегин», изд. Акад. наук, 1937, стр. 272 и 559.

<sup>2</sup> Письмо И. И. Дмитриева к кн. П. А. Вяземскому. Соч. И. И. Дмитриева, т. II, стр. 25.



Пушкин был глубоко задет и возмущен этим отзывом. В предисловии ко второму изданию «Руслана и Людмилы» Пушкин писал: «Долг искренности требует также упомянуть и о мнении одного из увенчанных, первоклассных отечественных писателей, который, прочитав Руслана и Людмилу, сказал: Я тут не вижу ни мыслей, ни чувства, вижу только чувственность. Другой (а может быть и тот же) увенчанный, первоклассный писатель приветствовал сей опыт молодого поэта следующим стихом:

Мать дочери велит на эту сказку плюнуть».

Стих Пирона был не только общеизвестным крылатым выражением<sup>1</sup>, но и не раз в отрицательном смысле применялся к Пушкину — вслед за И. И. Дмитриевым — разными литературными критиками.

Чрезвычайно характерно, что В. К. Кюхельбекер писал своим племянникам о «Евгении Онегине» (из крепости, девятнадцатого февраля 1832 года), вспоминая тот же афоризм Пирона — в переводе Дмитриева: «Я вчера, было, хотел с вами говорить об Онегине; но теперь вспомнил, что вы вероятно его не читали, да и не скоро прочтете, потому что этот роман в стихах не из тех книг, которые

Мать дочери велит читать».<sup>2</sup>

В связи с этим можно вспомнить и рассказ о разговоре Пушкина с Н. И. Гречем по поводу «Капитанской дочки»: «Что за прелесть вы подарили нам! — говорил с обычными ужимками Греч. — Ваша «Капитанская дочь» чудо как хороша! Только зачем это вы, батюшка, дворовую девку свели в этой повести с гувернером? Ведь книгу-то наши дочери будут читать!..» «Давайте, давайте им читать!» — говорил в ответ, улыбаясь, Пушкин»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ср. у Жуковского в послании «К Батюшкову» (1812):

И дочери стыдливой  
Заботливая мать  
Гармонии игривой  
Сама велит внимать.

<sup>2</sup> «Литературное наследство», № 16—18. Ю. Н. Тынянов, «Пушкин и Кюхельбекер», стр. 371. Ср. у П. А. Вяземского в «Старой записной книжке»: «Одна милая, умная, молодая женщина, в откровенной исповеди, сказала мне... но как пересказать то, что она мне сказала? Впрочем, попробуем, но с следующей оговоркою в виде предостережения:

La mère en défendra la lecture à sa fille,

а особенно:

L'époux en défendra la lecture à sa femme.

Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. VIII, стр. 396—397.

<sup>3</sup> «Русская старина», 1880, № 9, стр. 220. Ср. в пушкинском «Опыте отражения некоторых не-литературных обвинений» замечание о стыдливых критиках «Графа Нулина»: «Эти гг. критики нашли странный способ судить о степени нравственности какого-нибудь стихотворения. У одного из них есть 15-летняя племянница, у другого 15-летняя знакомая, и все, что по благоусмотрению родителей еще не дозволяется им читать, провозглашено непри-

§ 4. «Заимствования» и «подразумевания» становятся отправной точкой для их приспособления к новой композиционной системе. Поэтому задача исследователя сводится не только к тому, чтобы установить факт «заимствования», но и к тому, чтобы определить значение фразы на ее родине, в контексте ее первоисточника — и затем понять, как это значение применено или изменено в стиле Пушкина. Конечно, акт понимания облегчен, если сам поэт указывает или подчеркивает свою цитату. Тогда сравнительно легко найти адрес ее источника и ее смысл (ср. цитату из стихотворения Державина: «Философы пьяный и трезвый» в пушкинском «Ответе Катенину»).

В поэтической цитате часто предполагается, «подразумевается» не только контекст того литературного произведения, из которого она почерпнута, но и более широкая сфера образов и идей из творчества цитируемого писателя.

Яркую иллюстрацию важности такого семантического исследования может дать анализ фразы Жуковского «гений чистой красоты» в стихотворении Пушкина «Я помню чудное мгновение» (1825). Н. И. Черняев<sup>1</sup> впервые установил, что фраза: «гений чистой красоты» взята из стихотворения Жуковского «Лалла-Рук» (1821)<sup>2</sup>, и в общих словах отметил черты сходства между обоими стихотворениями. Сопоставление это казалось неубедительным, и Н. Ф. Сумцов<sup>3</sup> готов был это совпадение считать плодом общих для эпохи тенденций фразообразования, результатом однородной работы поэтов над сходным лексическим материалом. Но это не так. При тесноте и общезвестности поэтических фраз-клише в двадцатых годах новизна выражения отчетливо выделялась и сразу же закреплялась за изобретателем. П. А. Плетнев в статье «Два антологические стихотворения»<sup>4</sup>, разбирая стихотворение кн. Вяземского «К уединенной красавице», о фразеологии стихов:

Так сиротеет здесь в стране уединенной  
Богиня красоты без жертв и оларей,—

писал: «Так сиротеет здесь — выражение новое и чрезвычайно точное. Оно живо рисует положение души, полной прекрасных чувств, но одинокой, ни с кем не разделяющей бытия своего и никого не радующей собою. *Богиня красоты* — уже несколько раз повторенные слова многими поэтами — в этом месте имеют

---

личный, безнравственным, похабным! Как будто литература и существует только для 16-летних девушек! Но публика не 15-летняя девица и не 13-летний мальчик».

<sup>1</sup> «Критические статьи и заметки о Пушкине», Харьков, 1900, стр. 54.

<sup>2</sup> Необходимо помнить, что и для Жуковского этот образ — «гения чистой красоты» — был также связан с «земными» любовными переживаниями — именно с увлечением поэта великой княгиней Александрой Федоровной (женой Николая I).

<sup>3</sup> Сумцов Н. Ф., «Этюды о Пушкине».

<sup>4</sup> «Труды Вольного общества любителей русской словесности», 1822, XIX, 17. Сочинения и переписка П. А. Плетнева, т. I, стр. 59—60.

свою новость, потому что за ними следуют слова, объясняющие причину, по которой сочинитель употребил их: *без жертв и олтарей*». На таком прозрачном языковом фоне Жуковский не стал бы заявлять свои индивидуальные права на фразу: *гений чистой красоты*, для него столь значительную. Для Жуковского эта фраза была связана с индивидуальной сферой религиозно-мистических образов, точно и строго очерченной, — призрачного небесного виденья, «поспешного, как мечтанье», с символами упования и сна, с темой «чистых мгновений бытия», отрыва сердца от «темной области земной», с темой вдохновенья и откровений души.

Чтоб о небе сердце знало  
В темной области земной,  
Нам туда сквозь покрывало  
Он дает взглянуть порой.

Проявляясь во всем, что «здесь прекрасно», гений красоты:

...когда нас покидает,  
В дар любви, у нас в виду  
В нашем небе зажигает  
Он прощальную звезду.

Эти образы, окружавшие «гения чистой красоты», естественно, включают в себя и символ поэзии, «первый пламень вдохновенья» (ср. в стихотворении «Явление поэзии в виде Лалла-Рук»). А идея поэзии для Жуковского сочетается неразрывно с темой потустороннего существования и с темой нравственного совершенствования:

Сама гармония святая  
Ее нам мнилось бытие,  
И мнилось, душу разрешая,  
Манила в рай она ее.

Все эти образы, символически сконцентрированные во фразе «гений чистой красоты», после стихотворения «Лалла-Рук» опять появляются в стихотворении «Я музу юную бывало» (1823) в атмосфере ожидания «дарователя песнопений», тоски по «гению чистой красоты» — при мерцании его звезды<sup>1</sup>:

Цветы мечты уединенной  
И жизни лучшие цветы —  
Кладу на твой алтарь священный,  
О, гений чистой красоты...

Но ты знаком мне, чистый гений,  
И светит мне твоя звезда.

Известно, что Жуковский снабдил эту символику, связанную с «гением чистой красоты», своим комментарием. В основе его лежит понятие «прекрасного». «Прекрасное... не имеет ни имени, ни образа; оно посещает нас в лучшие минуты жития».

<sup>1</sup> Ср. фразеологию стихотворения Жуковского «Видение во сне», 1819.

«Оно является нам только минутами, для того единственно, чтобы нам сказаться, оживить нас, возвысить нашу душу»; «прекрасно только то, чего нет...» Прекрасное сопряжено с грустью, с стремлением «к чему-то лучшему, тайному, далекому, что с ним соединяется и что для тебя где-то существует. И это стремление есть одно из невыразимейших доказательств бессмертия души». «Прекрасное... мимо пролетающий благовеститель лучшего». «Оно есть восхитительная тоска по отчизне, оно действует на нашу душу не настоящим, а темным, в одно мгновение соединенным воспоминанием всего прекрасного в прошедшем и тайным ожиданием чего-то в будущем»<sup>1</sup>.

Эта мистическая окраска символики, прикрепленной к образу «гения чистой красоты», еще раз проявляется у Жуковского в отрывке: «Рафаелева Мадонна» (из письма о Дрезденской галлерее) («Полярная звезда» на 1824 год, стр. 243—245): «Сказывают, что Рафаэль, натянув полотно свое для этой картины, долго не знал, что на нем будет: вдохновение не приходило. Однажды он заснул с мыслию о Мадонне, и верно какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: она здесь, закричав, он указал на полотно и начертил первый рисунок. И в самом деле, это не картина, а видение: чем долее глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобою что-то неестественное происходит... Здесь душа живописца... с удивительною простотою и легкостью, передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось... Я... ясно начал чувствовать, что душа распространялась... Она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может. *Гений чистой красоты* был с нею.

Он лишь в чистые мгновенья  
Бытия слетает к нам  
И приносит откровенья  
Благодатные сердцам.  
Чтоб о небе сердце знало  
В темной области земной,  
Лучшей жизни покрывало  
Приподъемлет он порой;  
А когда нас покидает,  
В дар любви, у нас в виду  
В нашем небе зажигает  
Он прощальную звезду.

...И точно приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес развернулся, и тайна неба открылась глазам человека... Все, и самый воздух, обращается в чистого

---

<sup>1</sup> Ср. заметку Жуковского к «Лалла-Рук» и дневник того же года под четвертым февралем. Ср. в письме к вел. кн. Марии Николаевне от двадцать четвертого июня 1838 года: «Верую мы сводим небо на землю, чувством красоты мы земное, так сказать, возвышаем в небесное... красота есть святиня». Несколько раз встречается у Жуковского выражение, что прекрасное — религия. См. книгу акад. А. Н. Веселовского «В. А. Жуковский», гл. VII: «Лирика чувства и ее личные мотивы».

ангела в присутствии этой небесной, мимоидущей девы» (ср. «Сочинения в прозе» В. Жуковского, 2-е изд., СПб, 1826, стр. 247—249)<sup>1</sup>.

Насколько вся эта символика была внушительна, как прочно этот рой образов стал оседать в литературном сознании двадцатых годов, свидетельствует тот факт, что следы тех же метафор и символов можно найти даже у К. Ф. Рыльева. Ср. его стихотворение «На смерть сына» (1824):

Земли минутный поселенец,  
Земли минутная краса,  
Зачем так рано, мой младенец,  
Ты улетел на небеса?  
Зачем в юдоли сей мятежной,  
О ангел чистой красоты,  
Среди печали безнадежной  
Отца и мать покинул ты?<sup>2</sup>

Но Пушкину была чужда морально-мистическая основа этих образов. Рознь между Пушкиным и Жуковским в этом вопросе была очень остра. Она была связана с разным пониманием сущности поэзии. А образ поэзии для Жуковского был центральным в этом символическом кругу. Жуковский звал Пушкина в свою веру. Шутливо он писал ему: «Ты создан попасть в боги — вперед! Крылья у души есть. Вышины она не побоится, там настоящий ее элемент! Дай свободу этим крыльям, и небо твое... Прости, чортик, будь ангелом» («Переписка», т. I, стр. 113). О том же пишет Жуковский уже серьезно и строго несколько месяцев спустя: «На все, что с тобою случилось... у меня один ответ: поэзия. Ты имеешь не дарование, а гений... Ты рожден быть великим поэтом: будь же этого достоин. В этой фразе вся твоя мораль. По данному мне полномочию предлагаю тебе первое место на русском Парнасе. И какое место, есть ли с *высокою* гения соединишь и *высокою цели!* Милый брат по Аполлону! Это тебе возможно! А с этим будешь недоступен и для всего, что будет шуметь вокруг тебя в жизни» (ibid., стр. 148). О «Цыганах» Жуковский отзывается (в конце мая 1825 года): «Я ничего не знаю совершеннее по слогу твоих Цыган. Но, милый друг, какая цель? Скажи, чего ты хочешь от своего гения? *Какую память хочешь оставить о себе отечеству, которому так нужно высокое?* Как жаль, что мы розно» (ibid., стр. 217)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Любопытно для сравнения образов поставить в параллель описание Мадонны Рафаэля у В. Кюхельбекера в «Отрывке из путешествия по Германии» («Мнемозина», 1824, ч. I).

<sup>2</sup> Собр. соч. К. Ф. Рыльева, Москва, 1906, стр. 177. Ср., однако, в письме К. Ф. Рыльева от двенадцатого февраля 1825 года к А. С. Пушкину оценку влияния Жуковского на «дух нашей словесности»: «К несчастью, влияние это было слишком пагубно: мистицизм, которым проникнута большая часть его стихотворений, мечтательность, неопределенность и какая-то туманность, которые в нем иногда даже прелестны, растлили многих и много зла наделали» («Переписка», I, стр. 177).

<sup>3</sup> О понимании Жуковским поэзии см. у А. Н. Веселовского: «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения», 1918, стр. 238—242.

Пушкин отвечает: «Ты спрашиваешь: какая цель у Цыганов? вот на! Цель поэзии — поэзия — как говорит Дельвиг (если не украл этого). Думы Рылеева и целят, а все не в попад» (ibid., стр. 223).

В стихотворении «Я помню чудное мгновенье» Пушкин воспользовался символической Жуковского, спустив ее с неба на землю, лишив ее религиозно-мистической основы.

Пушкин, сливая с образом поэзии образ любимой женщины (так же, как он отождествлял свою музу с образами своих героинь) и сохраняя большую часть символов Жуковского, кроме религиозно-мистических, строит из этого материала оригинальное произведение новой ритмической и образной композиции, иного стиля и иного смыслового разрешения, чуждого идейно-символической концепции Жуковского. Но знание и понимание этого другого семантического плана, внешним симптомом которого является стих

Как гений чистой красоты, —

помогает глубже уяснить смысл пушкинского стихотворения.

Благодаря этому приему концентрации значений, этой многопланности слова, смысловая перспектива пушкинского стиля кажется беспредельной, уходя в глубь иных литературно-художественных культур и стилей.

Вот еще один пример, — наполовину объясненный. Это — стих из «Стансов» (1828):

Языком сердца говорю.

Само по себе выражение «язык сердца» было традиционным. Но в сентиментальных жанрах оно приобрело другие оттенки, отличные от общественно-политического державинского употребления. Например, у Карамзина: «Как нежно чувство в Альпийских пастушках! как хорошо понимают они язык сердца» (Соч., изд. Смирдина, т. II, «Письма русского путешественника», стр. 283).

Ср. в стихах Карамзина:

...язык простой, нелицемерный,  
Которым говорят правдивые сердца...  
(«К Эмили».)

Ср. у Пушкина в элегии («Умолкну скоро я»):

И сердца моего язык любила страстный.

В «Стансах» посредством стиха: «Языком сердца говорю» Пушкин с необыкновенной остротой сближает свое поэтическое я с державинским образом «певца», говорящего «истину дарям с улыбкой»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Державинское выражение восходит, повидимому, к Ломоносову. Ср. в переложении псалма у Ломоносова:

Тот, кто ходит непорочно,  
Правду завсегда хранит,

Пушкин, обращаясь «к друзьям», писал:

Нет, я не льстец, когда царю  
Хвалу свободную слагаю:  
Я смело чувство выражаю,

(ср. в черновиках: И правду рабски не скрываю)

Языком сердца говорю.

Последний стих этой строфы — цитата из державинского «Лебедя». В. В. Гиппиус правильно указывает, что «цитата» здесь выделяется даже морфологически-старинным ударением — *языком*<sup>1</sup>, хотя в ранних стихах Пушкина встречается и такое архаическое, церковно-книжное ударение:

И все языком сердцу внятым  
О нежной страсти говорит...  
(«Послание к Юдину», 1815.)

Значение этой цитаты нельзя сводить лишь к напряжению патетической интонации, лирического пафоса — с целью «вскрыть в авторе не придворного панегириста, одевшегося в ливрею» (как издевались над Жуковским), «а столь же высокого поэта, каким он был раньше в глазах своих читателей».

В стихотворении «Лебедь», близком по стилю к «Памятнику» (оба перевода — подражания Горацию), Державин, созерцая себя в образе лебедя, парящего над миром<sup>2</sup>, заявлял:

Славяне, гунны, скифы, чудь,  
И все, что бранью днесь пылают,  
Покажут перстом, — и рекут:  
Вот тот летит, что, строя лиру,  
Языком сердца говорил,  
И проповедуя мир миру,  
Себя всех счастьем веселил.

---

И неслышным сердцем точно  
Как устами говорит.  
Кто языком льстить не знает...

(Соч. М. В. Ломоносова, изд. Акад.  
наук, т. I, стр. 155.)

<sup>1</sup> «К вопросу о пушкинских плагиатах», «Пушкин и его современники», в. XXXVIII—XXXIX.

<sup>2</sup> Ср. применение к Пушкину образа лебедя в статье барона Е. Розена («Северная пчела», 1832, № 81) о сказках Пушкина: «Гений старинный, омывшийся как лебедь, в Касталийском ключе пушкинской поэзии, носится мимо нас легким, мелодическим полетом; удивительно здесь соединена народность выражения со всей очаровательностью пушкинской дикции».

Ср. у Пушкина в варианте «Воспоминаний в Царском селе» (1814) о Державине:

Как древних лет певец, как лебедь стран Еллины.

И далее, патетически обращаясь к друзьям, Державин утверждает свое художественное бессмертие:

Прочь с пышным, славным погребеньем,  
Друзья мои! Хор муз не пой!  
Супруга! облекись терпением,  
Над мнимым мертвецом не вой.

Эта тема художественного бессмертия и облакающие ее формы стилистического воплощения сближают образы «Лебедя» с последними строфами державинского «Памятника».

Весь этот круг мыслей и образов, связанных с провозглашением независимой, непреклонно-мужественной, не склоняющейся на лезть даже перед царями, правдивой позиции свободного поэта

(Долг Саламандра жечь: долг поэта  
В мир правду вещать) —

конденсируется Пушкиным в одном стихе-цитате:

Языком сердца говорю.

Таким образом, этот стих был начинен протестом мощной экспрессивной силы, направленным против обвинений поэта в придворной лести. образу льстеца Пушкин противопоставляет образ «небом избранного певца»:

Беда стране, где раб и льстец  
Одни приближены к престолу,  
А небом избранный певец  
Молчит, потупя очи долу.

В связи с этой темой поэта-льстеца и в связи с вопросом о пушкинской оценке общественной позиции Державина необходимо вспомнить такие строки из письма ссыльного Пушкина к А. А. Бестужеву (конец мая — начало июня 1825 года из Михайловского) — по вопросу об «ободрении»:

«Наша словесность, уступая другим в роскоши талантов, тем пред ними отличается, что не носит на себе печати рабского унижения. Наши таланты благородны, независимы. С Державиным умолкнул голос лести — а как он льстил?»

О вспомни, как в том восхищеньи  
Пророча, я тебя хвалил:  
Смотри, я рек, триумф минуто,  
А добродетель век живет.

Прочти послание Александру (Жуковский в 1815), вот как русский поэт говорит русскому царю...»

§ 5. Уже предварительные опыты истолкования цитат и намеков в стиле Пушкина говорят о том, какая глубокая перспектива завуалированных семантических ходов открывается здесь<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См. мою статью «О стиле Пушкина» в пушкинском номере «Литературного наследства».



Стиль Пушкина притягивал к себе разнообразные семена, зерна и ростки прежней и современной ему художественной словесности и давал им жизненную силу неограниченного семантического роста и способность многообразных стилистических трансформаций. Он вбирал в себя живые струи национально-языкового словотворчества, идущие из разных источников и соединенные с самыми разнообразными течениями мировой литературы и русской книжной и устно-народной словесности. Изучение генезиса фразеологизмов и перелитых чужих выражений в языке Пушкина обнаруживает, с одной стороны, многообразие, противоречивую полноту пушкинского художественного синтеза, а с другой, неисчерпаемую творческую изобретательность Пушкина и семантическую многогранность его стиля. Вот несколько иллюстраций.

1) Трудно сомневаться в том, что первые стихи пушкинской надписи «К портрету Жуковского» (1818):

Его стихов пленительная сладость  
Пройдет веков завистливую даль, —

в литературном сознании современников воспринимались на фоне такого обращения Фингала к бардам в трагедии В. А. Озерова «Фингал»:

Вспойте, барды, песнь Тоскару в похвалу:  
Глас мудрого певца могил проходит мглу.  
(Действ. III, явл. I.)

Таким образом, этими стихами Пушкин косвенно возводит Жуковского в ранг «священных бардов», на одну ступень с Державиным. Ср. выражение: «Славянской бард дружины» в «Воспоминаниях в Царском Селе».

2) Стихи из надписи «К портрету П. Я. Чаадаева»:

Он в Риме был бы Брут, в Афинах — Периклес,  
А здесь он — офицер гусарской, —

представляют собою контрастную, полемическую, политически заостренную перифразу надписи И. И. Дмитриева к портрету Карамзина:

В Аркадии он был бы пастушком,  
В Афинах — Демосфеном<sup>1</sup>.

3) Обращение к Каченовскому в эпиграмме на него: «Хаврониос! ругатель закоснелый» (эпиграмма 1820), явно опирается на образы басни Крылова «Свинья»:

Свинья на барский двор когда-то затесалась;  
Вокруг конюшен там и кухню наслонялась;  
В сору, в навозе извалялась;  
В помоях по уши досыта накупалась.

---

<sup>1</sup> Соч. Пушкина, изд. Акад. наук, т. I, ч. 2, под ред. Л. Н. Майкова, стр. 369.

Как известно, мораль басни состояла в сравнении критика со свиньей:

Не дай бог никого сравнением мне обидеть!  
Но как же критика Хавроньей не назвать,  
Который, что ни станет разбирать,  
Имеет дар одно худое видеть.

Ср. в заметке Яковлева о «Борисе Годунове» Пушкина («С.-Петербургский вестник», 1831, № 2): «Предоставим литературным Хавроньям открывать в этом творении недостатки». Пушкин увеличивает комизм образа Хавроньи, производя от слова *Хавронья* мужское имя с греческим, «ученым» окончанием *ос*.

Необходимо вспомнить, что появление Хавроньи в поэзии вызвало взрыв возмущения в среде защитников аристократических традиций литературного стиля. «Строгий и несколько изысканный вкус Блудова не допускал появления Хавроньи в поэзии», — заметил кн. П. А. Вяземский («Старая записная книжка», стр. 68). Особенно пикантно было, что и сам Каченовский, возмущаясь низким стилем Крылова, признал «чудовищем, поставленным наряду с баснями», именно сочинение «Свинья» («Вестник Европы», 1812, № 4, стр. 305)<sup>1</sup>.

4) Чрезвычайно остро использована цитата из басни Крылова «Крестьянин и смерть» в пушкинском «Послании к цензору» (1822). В ответ на все убеждения и призывы автора цензор жалуется на свое безвыходное положение и заканчивает свою речь ссылаками на бедность:

*Я бедный человек; к тому ж жена и дети...*

Автор заключает беседу басенно-ироническими сентенциями:

*Жена и дети, друг, поверь — большое зло;  
От них все скверное у нас произошло.  
Но делать нечего. Так если невозможно  
Тебе скорей домой убраться осторожно,  
И службою своей ты нужен для царя,  
Хоть умного себе возьми секретаря!*

Жалоба цензора на тяжесть своей профессии комически совпадает с унылыми размышлениями старика из крыловской басни «Крестьянин и смерть», облекая образ цензора соответствующими ассоциациями:

*Куда я беден, боже мой!  
Нуждаюсь во всем; к тому ж жена и дети,  
А там подушное, боярщина, оброк...  
И выдался ль когда на свете  
Хотя один мне радостный денек?*

Из той же басни Крылова «Крестьянин и смерть» Пушкин в статье «Путешествие из Москвы в Петербург» цитирует соседние стихи: «К тому ж подушное, боярщина, оброк».

---

<sup>1</sup> Ср. также в «Сыне отечества», 1829, ч. 24, № 12, заметку «О чутье критика, живущего на Патриарших прудах».

5) Символический смысл стихотворения «Аквилон» опирается на аллегорические значения контрастно сопоставленных образов болотного тростника и дуба, укрепившиеся в литературной традиции под влиянием басенного языка<sup>1</sup>. Басня Лафонтена «Le chêne et le roseau» переводилась и перерабатывалась Сумароковым, Княжниным, Николаевым, Дмитриевым и Крыловым.

Пушкинские стихи:

Недавно дуб над высотой  
В красе надменной величался, —

как бы намекают на горделивую речь басенного дуба<sup>2</sup>. Само противопоставление грозного аквилона, гневно гонящего облачко на дальний небосклон, играющему облачком Зефиру, — как бы предрешено басней Лафонтена<sup>3</sup> и ее русскими подражаниями. Ср. у И. И. Дмитриева в басне «Дуб и трость» речь дуба:

Стою и слышу вокруг спокойно треск и стон,  
Все для меня Зефир, тебе ж все Аквилон.<sup>4</sup>

Ср. у Илличевского в лицейском стихотворении «Дуб»<sup>5</sup>.

Ср. тот же словесный образ у Жуковского в стихотворении «Тибуллу» (1800), в оде «К человеку» (1801), в «Гимне» (из поэмы Томсона «Времена года», 1808). Характерны также символические вариации образа дуба в поэзии И. И. Козлова (стихотворение «Дуб», 1836).

б) Известно, что стихотворение Батюшкова (из «Чайльд-Гарольда» Байрона): «Есть наслаждение и в дикости лесов», — у современников Пушкина, например у Вяземского, ассоциировалось с горестными размышлениями о последствиях восстания декабристов, о судьбе казненных и осужденных друзей (см. Соч. кн. П. А. Вяземского, IX, стр. 83, 84—85, 86, 87—88). К этому стихотворению относились и такие стихи Батюшкова, навеянные

---

<sup>1</sup> Ср. у И. И. Дмитриева в «Оде П. П. Бекетову»:

Перуны чаще шлют удары  
К вершинам неприступных гор,  
И с большей силой вихри яры  
Колеблют дуб, страшачий взор.

<sup>2</sup> Ср. у И. А. Крылова в первоначальной редакции басни «Дуб и трость»:

Чело подъяема горделиво  
До мест, где видишь ты небесную лазурь,  
Спокойно ветви там мои распространяю,  
Долинам целым здесь я солнце заслоняю,  
И посмеаясь порывам злейших бурь,  
Я наслаждаюсь тихим миром  
Среди стихийных войн...

(«Московский зритель», 1806, I, стр. 73—75.)

<sup>3</sup> Ср. также статью Б. В. Томашевского «Пушкин и Лафонтен» во «Временнике Пушкинской комиссии», 1937, № 3, стр. 244—246.

<sup>4</sup> «И мой безделки», 1795.

<sup>5</sup> К. Я. Грот, «Пушкинский лицей», 1911, стр. 179—180.

Байроном и впервые опубликованные М. Лонгиновым в 1857 году в «Современнике» (т. LXII, кн. 3, отд. 5, стр. 82):

Шуми же ты, шуми, угрюмый океан!  
Развалины на праге строит  
Минутный человек, сей суетный тиран,  
Но море чем себе присвоит?  
Трудися, созидай громады кораблей.<sup>1</sup>

Эти стихи были хорошо знакомы Пушкину. Они повлияли на элегию «Погасло дневное светило».

Не подлежит сомнению, что с этими стихами перекликается и отзвук Пушкина на стихотворение Вяземского «Море»<sup>2</sup>, вызванный слухами о том, будто декабрист Н. И. Тургенев арестован и привезен на корабле в Петербург:

...в наш гнусный век  
Седой Нептун земли союзник.  
На всех стихиях человек  
Тиран, предатель или узник.

Ср. перевод того же отрывка из «Чайльд Гарольда» Байрона у И. И. Козлова: «К морю» (А. С. Пушкину).

7) Большая часть стихотворений Пушкина намагничена литературными образами, цитатами, отражениями.

Так, в стихотворении «Чернь» поэт в своей речи очень остро и эффектно сочетает антитезы высокого классического и бытового реалистического стилей. При этом фразеология высокого стиля намеренно составлена из популярных формул. Например:

Тебе бы пользы все — на вес  
Кумир ты ценишь Бельведерский,  
Ты пользы, пользы в нем не зришь,  
Но мрамор сей ведь бог... так что же?

Ср. у Карамзина в переводе «делилевских прекрасных стихов, в которых он прославляет Марли»:

Там каждый мрамор — бог, лесочек всякой — храм.

К этому стиху сделано примечание: «Я удержал в этом славном стихе меру оригинала» («Письма русского путешественника», стр. 618).

---

<sup>1</sup> См. соч. К. Н. Батюшкова, редакция, статья и комментарии Д. Д. Благого, «Academia» 1934, стр. 543—544.

<sup>2</sup> Ср. отрывки прозаического перевода четвертой песни «Чайльд-Гарольда» Байрона в письме кн. Вяземского А. И. Тургеневу от семнадцатого октября 1819 года (Остаф. арх., I, стр. 330).

В этой связи уместно вспомнить пушкинское стихотворение «К морю». Самый образ моря — как свободной, ничем не укротимой стихии — был взят у его певца — Байрона («Он был, о море, твой певец»), из последней песни «Чайльд-Гарольда». Здесь намечен и символический параллелизм между морем и «образом автора» в поэзии Байрона.

8) Виртуозное пользование тонкими стилистическими нюансами слова при ироническом «переодевании» чужих выражений — может быть иллюстрировано пушкинской пародией на первое четверостишие стихотворения А. Подолинского «Портрет»:

Когда, стройна и светлоока,  
Передо мной стоит она,  
Я мыслю: Гурья Пророка  
С небес на землю *сведена*...<sup>1</sup>

Не подлежит сомнению, что слово *сведена* в этом метафорическом контексте своей чрезмерной конкретностью может подать повод к каламбурно-ироническим ассоциациям. На этом фоне необыкновенно рельефно выступают эмоциональные импульсы пушкинского пародирования (мотивированного применением этих стихов к А. П. Керн)<sup>2</sup>:

Когда, стройна и светлоока,  
Передо мной стоит она...  
Я мыслю: в день Ильи-пророка  
Она была *разведена*.

9) Известно, что Пушкин, широко вводя в литературу разные стили бытовой речи, нередко прибегал к диалектам военного языка (ср. «Рефутация Беранжера», «Гусар» и др.). В этой области особенно яркий колорит народности лежал на гусарских стихотворениях и военно-автобиографической прозе Ден. Давыдова. Пушкин и «по этой службе трудной» всегда считал Ден. Давыдова своим «отцом и командиром». В общих чертах уже отмечалась близость военных образов «Домика в Коломне» к стилю Ден. Давыдова<sup>3</sup>.

Действительно, трудно сомневаться в том, что «военные» стихи «Домика в Коломне» имели своим литературным фоном такие строки из автобиографии Ден. Давыдова, характеризующие его «рассеянную стихотворную вольницу», ее сбор: «Сбор этот стоил ему немало труда... Мы не говорим уже о тех, которые, прославляя удалую жизнь, не могли тогда и не могут теперь показаться на инспекторский смотр цензурного комитета, и о тех, кои исключены им из списка за рифмы на глаголы, ибо, как говорит он, *во многоглаголании несть спасения*. Как бы то ни было, он обэскадрировал все, что мог, из своей сволочи, и представляет команду эту на суд читателя, с ее странною поступью (*allure*) с ее обветшалыми ухватками, в ее одежде старомодного покроя, как *Кагульских, как Очаковских инвали-*

<sup>1</sup> «Повести и мелкие стихотворения А. Подолинского», ч. II, СПб, 1837, стр. 118. Ср. также в альманахе «Подснежник» на 1829 год.

<sup>2</sup> Ср. Л. Н. Майков, «Пушкин», стр. 253—255. А. П. Керн, «Воспоминания».

<sup>3</sup> «Библиотека поэта», Денис Давыдов, Полн. собр. стихотворений, вступительная статья В. Саянова, стр. 24.

дов — героев новому поколению забалканских и Варшавских щеголей — победителей».

Ср. в «Домике в Коломне»:

У нас война. Красавцы молодые!  
Вы, хрипуны (но хрип ваш приумолк),  
Сломали ль вы походы боевые?  
Видали ль в Персии Ширванский полк?  
Уж люди! мелочь, старички кривые,  
А в деле всяк из них, что в стаде волк.  
Все с ревом так и лезут в бой кровавый,  
Ширванский полк могу сравнить с октавой.<sup>1</sup>

Вообще, в сфере фразеологии, в сфере поэтического стиля с именем Ден. Давыдова — «одного из самых поэтических лиц русской армии», по его собственному определению, — неразрывно ассоциировалось не только своеобразное перенесение в область поэзии профессионально-гусарского, солдатского лексикона, но и распространение военных метафор на самые различные круги предметов и понятий. Так, например, Ден. Давыдов, возмущенный стилистическими поправками Сенковского (внесенными в статью Давыдова «Воспоминание о Прейсшип-Эйлауском сражении»), в письме к А. И. Михайловскому-Данилевскому (от семнадцатого сентября 1835 года), особенно выделяет одно место своей статьи: «В ней я говорю про вдохновение во время сражения; говорю, что оно столько же нужно полководцу, сколько витии и поэту, и потом вот слова мои: «принадлежность Суворова, принадлежность Наполеона — поэтов и витий действия, как Пиндара, как Мирабо — полководцев слова». Это недурно»<sup>2</sup>.

В письме к А. С. Пушкину Ден. Давыдов в таких военных образах отзывался о своей статье «Занятие Дрездена» по поводу ее цензурных искажений и сокращений: «Как бы то ни было, во эскадрон мой, опрокинутый, растрепанный и изрубленный саблею, прошу тебя привести в порядок; надо убитых похоронить, раненых отдать в лазарет, а с оставшимися всадниками «ура!» и снова в атаку. Так дельвал я в настоящих битвах... Одного боюсь я: как ты уладишь, чтобы, при исключении погибших, сохранить в эскадроне связь и единство? Возьми этот труд уже на себя, бога ради; собери растрепанные части и сделай из них нечто целое. Между тем не замедли прислать мне чадо мое (рукопись), пострадавшее в битве; дай мне полюбоваться на благородные его раны и рубцы, полученные в неравной борьбе, смело предпринятой и храбро выдержанной, я его до поры и до времени оставляю дома»<sup>3</sup>. Ср. в письме Ден. Давыдова к А. С. Пушкину от

<sup>1</sup> Ср. замечания об этих стихах Е. Тарле: «Заметки читателя», «Литературный критик», 1937, № 1

<sup>2</sup> Соч. Д. В. Давыдова, СПб, 1893, т. III, стр. 205—206, ср. стр. 207—208.

<sup>3</sup> Соч. Д. В. Давыдова, СПб, 1892, т. III, стр. 205—206.

восьмого июня 1831 года: «Прошу тебя исправить слог во всей статье; я писал ее во все поводы, следственно, пере-скакивал через кочки и канавы; надо одни сгладить, дру-гие завалить фашинным, а твой фашинный — из ветвей лавровых»<sup>1</sup>. Ср. еще в письме Давыдова к Н. М. Языкову (от четырнадцатого июня 1836 года) про статью «Занятие Дрездена»: «Жаль мне покойницу: такая лихая наездница была, помняи ее господи!»<sup>2</sup>

Особенно любопытен один пример стилистического сопри-косновения Пушкина с Ден. Давыдовым в области прозы. Едва ли может вызывать сомнения близость концовки пушкин-ской повести о Кирджали к заключительному восклицанию в автобиографии Давыдова. Выражение «Каков Кирджали!» напо-минает последний аккорд автобиографии Ден. Давыдова: «Вот Давыдов!» (или «Вот весь Давыдов!»).

10) Национально-характеристическое значение эпитетов в стиле Пушкина необыкновенно ярко иллюстрируется таким при-мером цитации карамзинских выражений и образов в «Родослов-ной моего героя»:

Но каюсь: новый Ходаковский,  
Люблю от бабушки московской  
Я толки слушать о родне,  
О толстобрюхой старине.

Комментарием может служить такой отрывок из статьи Карам-зина «Русская старина»: «Густая борода и толстое брюхо считались на Руси великим украшением человека. Цари, прини-мая чужестранных министров, нарочно окружали себя людьми дородными, чтобы тем придать более важности своим аудиен-циям»<sup>3</sup>.

Любопытно, что этот эпитет затем был осмыслен литератур-ными критиками как бранный. П. В. Анненков считал, что этот стих «Родословной» «нарушает весь ее тон». «Особенно неприятен он тем, что противоречит тому сочувствию к предмету описания, какое мы везде замечаем у Пушкина»<sup>4</sup>.

Впрочем, А. Григорьев отнесся к этому выражению несколько осторожнее. В незавершенной статье о Ф. М. Достоевском и школе сентиментального натурализма он изображал Пушкина «московским барином», с любовью вспоминая о «толсто-брюхой старине», зачеркивавшим даже этот эпитет для замены его другим (*О величавой старине*)<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Соч. Д. В. Давыдова, т. III, стр. 223.

<sup>2</sup> Ibid., 223.

<sup>3</sup> Соч. Н. М. Карамзина, изд. Смирдина, т. I, стр. 507.

<sup>4</sup> Материалы для биографии А. С. Пушкина, стр. 384. Ср. у В. Г. Бе-лянского в знаменитых статьях о сочинениях Пушкина. Соч. Белянского, Мо-сква, 1874, ч. VIII, стр. 657.

<sup>5</sup> Н. В. Гоголь, «Материалы и исследования под ред. В. В. Гиппиуса», 1936, I, стр. 251.

§ 6. Этот прием насыщения литературного стиля явными, скрытыми или иронически приглушенными отголосками чужих литературных произведений играет совершенно исключительную роль в структуре «Евгения Онегина». Этот «роман в стихах», будучи широкой картиной «старой и новой России» (по определению Баратынского) или «энциклопедией русской жизни» (по слову Белинского), в то же время осуществлял гениальный синтез всей предшествующей культуры русского стихотворного языка. Он подводил итоги развитию разных стилей поэтической речи, включая в себя — в неожиданных, семантически углубленных — применениях и соединениях, — их характеристические обороты и выражения. Творчество нового национально-литературного стиля сопровождалось гениальной мозаической работой над объединением и сочетанием всех исторически-значительных и выразительных звеньев литературно-языковой традиции. Смысловая перспектива пушкинского стиля в «Евгении Онегине» не только уходила в будущее, открывая новый период национальной русской литературы и языка, но и была предельно раздвинута в глубь прошлой истории литературных стилей и в ширь современной Пушкину литературно-языковой жизни двадцатых годов. Едва ли будет преувеличением утверждение, что половина стихов «Евгения Онегина» представляет собою самобытно препарированные и примененные «цитаты» из произведений русской и мировой литературы или содержит в себе тонкие литературные намеки, пародии или отражения разных литературных образов и выражений. Действительность находила свое глубоко обобщенное и типически законченное отражение в «Евгении Онегине» при посредстве художественного использования наиболее выразительных и ярких речевых образов и формул, уже созданных бытом и литературой и готовых стать яркими характеристическими приметамы того или иного жизненного явления, но еще лишенных поэтического дыхания и еще не объединенных в стройную систему национально-реалистических стилей. Смысловая структура «Евгения Онегина» многопланна.

«Евгений Онегин» пародически и иронически расцвечен пестрыми красками литературных намеков, цитат и ссылок. Этот роман весь пересыпан крупной и мелкой солью литературной пародии. Вот несколько примеров:

а) Слово *держат* в таких стихах «Отрывков из путешествия Онегина»:

Лишь на ходулях пешеход  
По улице *держает* в брод! —

несомненно отражает в обращенном, ироническом виде ломоносовскую стилистику:

---

<sup>1</sup> Ср. в письме А. И. Тургенева к кн. В. Ф. Вяземской (от седьмого ноября 1824 года): «как вдруг узнаю, что и Морская... и набережная Мойки наводнены и что нельзя иначе, как на ходулях или на лодке, добраться до его сиятельства» (Остаф. арх., III, стр. 92).



Сокровищ полны корабли  
Держают в море за тобою...  
(«Ода на праздник восшествия на престол  
имп. Елизаветы Петровны 1747 г.»)

Державин иллюстрировал этим примером из сочинений Ломоносова особую поэтическую фигуру «перескока»: «Перескоком называется то, что показывает выпуск или промежуток между понятиями. В жару мысли теснятся, летят, некоторые из них не договариваются или пропускаются, а важнейшие как бы выпорхивают в таком порядке, в каком находились в кругу нашего воображения. Таковые перескоки пристойны только в чрезвычайно важных стремительных ощущениях страстей. Вот пример:

Сокровищ полны корабли  
Держают (плыть) в море за тобою.<sup>1</sup>

Ср. у Ломоносова в Оде X—1742 г.:

Так флот российский в порт держает,  
Так роет он поверх валов.<sup>2</sup>

Ср. у Василия Попугаева в «Оде на случай позволения, сделанного советом на пропуск Contrat Social»:

О, Россы, вам не запрещают  
Великих гениев читать,  
Пределов вам не полагают  
По ним в отважный след держать.<sup>3</sup>

Ср. в стихотворении Н. Д. Иванчина-Писарева «К Н. М. Карамзину»:

В храм славы за тобой я некогда дерзал...  
(«Русская старина», 1903, кн. 7—9.)

Сходным образом строки «Евгения Онегина»:

Блестает речка, льдом одета.  
Мальчишек радостный народ  
Коньками звучно режет лед.  
(«Евгений Онегин», 4, XLI.)<sup>4</sup>

как правильно заметил М. О. Гершензон, пародически намекают на стихи «Душеньки» Богдановича:

Узря Венеру, резвы волны  
Текут за ней весельем полны.  
Тритонов водяной народ  
Выходит к ней из бездны вод...  
(кн. I.)

<sup>1</sup> Соч. Г. Р. Державина, изд. Акад. наук, т. VII, стр. 554:

<sup>2</sup> Соч. М. В. Ломоносова, изд. Акад. наук, т. I, стр. 93.

<sup>3</sup> «Поэты-радищевцы», стр. 249.

<sup>4</sup> «Атеней» (1828, ч. I, № 4) так комментировал стихи:

«Мальчишек радостный народ  
Коньками звучно режет лед.

В извлечении для смысла: ребятишки катаются по льду.

б) Еще не раскрыт второй семантический план таких стихов «Евгения Онегина»:

Но тише! Слышишь? Критик строгий  
Повелевает сбросить нам  
Элегин венок убогий  
И нашей братье рифмачам  
Кричит: «Да перестаньте плакать  
И все одно и то же квакать».  
(«Евгений Онегин», 4, XXXII.)

Образ рифмачей — квакающих лягушек — восходит к басне Батюшкова «Пастух и соловей», посвященной В. А. Озерову:

Как вдруг певец любви на ветвях замолчал.  
Напрасно наш пастух просил о песнях новых;  
Печальный соловей вздохнув ему сказал:  
«Недолго в рощах сих дубовых  
Я радость воспевал,  
Пройдет и петь охота,  
Когда с соседнего болота  
Лягушки кваканьем как бы на зло глушат:  
Пусть эта тварь поет, а соловьи молчат.»

Ср. у В. Л. Пушкина басню «Завистники соловья» («Труды Общества любителей русского слова», 1816, ч. VI):

Лягушка, друг наш неизменный,  
Заквакает — и Соловей  
Оставленный, презренный  
Не будет восхищать гармонией своей.  
Приказ провозглашен — и вкуса враг известный —  
Лягушка дерзкая заквакала в водах...

Ср. в письме А. И. Одоевского к В. Ф. Одоевскому от десятого октября 1824 года образ квакающих лягушек, символизирующих «мелкую тварь» журнальной братии<sup>1</sup>.

в) Стих «Евгения Онегина»:

Под небом Африки моей

представляет очевидное видоизменение стиха Батюшкова из «Умиряющего Тасса»:

Под небом сладостным Италии моей.

По поводу замечаний Гнедича на «Умиряющего Тасса» Батюшков писал ему: «Под небом Италии *моей*, именно *моей!* У Монтти, у Петрарки я это живьем взял, *quel benedetto мой!* Вообще итальянцы, говоря об Италии, прибавляют *моя*. Они любят ее, как любовницу. Если это ошибка против языка, то беру на совесть» (Соч. К. Н. Батюшкова, т. III, стр. 455—456).

Не подлежит сомнению, что Пушкин имел «вторым планом» стихи Батюшкова из «Умиряющего Тасса», когда писал в «Евгении Онегине»:

<sup>1</sup> П. А. Сакулин, «Из истории русского идеализма», т. I, ч. I, стр. 303.

Придет ли час моей свободы?  
Пора, пора! — взываю к ней;  
Брожу над морем, жду погоды,  
Маню ветрила кораблей.  
Под ризой бурь, с волнами споря,  
По вольному распутью моря  
Когда ж начну я вольный бег?  
Пора покинуть скучный брег  
Мне неприязненной стихии,  
И средь полуденных зыбей,  
Под небом Африки моей,  
Вздыхать о сумрачной России.<sup>1</sup>

Ср. в «Умирающем Тассе»:

От самой юности игралище людей,  
Младенцем был уже изгнанник;  
Под небом сладостной Италии моей  
Скитаяся, как бедный странник,  
Каких не испытал превратностей судеб?  
Где мой челнок волнами не носился?

г) Заключительные стихи первой главы «Евгения Онегина»:

Иди же к невским берегам,  
Новорожденное творенье,  
И заслужи мне славы дань:  
Кривые толки, шум и брань, —

являются вариацией начальных стихов Овидия из первой элегии первой книги *Tristia*:

*Parve (nec invideo) sine me, liber, ibis in urbem,  
Neu nihil quo domino non licet ire tuo.*

(то есть: «Малая книжка! Без меня пойдешь ты (и я этому не завидую) в город, в который, увы, господину твоему не позволено идти»).

Образ изгнанника Овидия, с которым ссыльный Пушкин не раз сливал свою поэтическую личность, порождал сложные ассоциации — особенно на фоне предшествующих строф «Евгения Онегина» (XLVIII—L), полных мечтательной тоски о свободе. Любопытно, что те же стихи Овидия ссыльный Пушкин вспоминал, посылая Гнедичу для издания рукопись «Кавказского пленника» (двадцать девятого апреля 1822 года). Начав этими латинскими стихами свое письмо Гнедичу, Пушкин продолжал: «Не из притворной скромности прибавлю: «*Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse!*» (то есть: «Иди, хоть и не нарядная, какими подобаает быть изгнанникам») (см. «Письма», I, стр. 27 и 240).

д) Трудно сомневаться в том, что знаменитые пушкинские стихи о магическом кристалле:

И даль свободного романа  
Я сквозь магический кристалл  
Еще неясно различал<sup>2</sup>, —

<sup>1</sup> Ср. также употребление выражения «под небом Африки моей» в одном из черновых вариантов «Анчара».

<sup>2</sup> «О магическом кристалле» см. заметку Н. О. Лернера: «Пушкинологические втюды», «Звенья», № 5.

находятся в связи и соотношении с такой образной характеристикой поэзии у Карамзина:

Натуры каждое явление  
И сердца каждое движенье  
Есть кисти твоея предмет;  
Как в светлом, явственном кристалле,  
Являешь ты в своем зеркале  
Для глаз другой, прекрасный свет;  
И часто прелесть в подражаньи  
Милее, чем в природе нам.  
(«Дарования», 1795.)

е) Поразительные по новизне и реалистической простоте выражения чувства, — стихи «Евгения Онегина»:

Хоть он глядел нельзя прилежней,  
Но и следов Татьяны прежней  
Не мог Онегин обрести.  
С ней речь хотел он завести  
И — и не мог... —

имели за собою сложный и глубокий «второй план» литературной фразеологии байронического типа, связанной с новыми приемами изображения внутренних волнений.

Прежде всего необходимо вспомнить в этой связи суждения Пушкина о «Чернеце» Козлова: «Сердись он, не сердись — а *хотел простить — простить не мог*» достойно Байрона» («Переписка», I, стр. 201). Ср. в «Чернеце» (гл. XI):

Не думал я его искать.  
Я не хотел ему отмщать;  
Но он, виновник разлученья,  
Он там, где милые в гробах,  
Когда еще в моих очах  
Дрожали слезы иступленья...  
То знает совесть, видит бог;  
Хотел простить, простить не мог.

Ср. у А. И. Подолинского в «Борском»:

Но вдруг он встал: «Отец, довольно!  
Не продолжай; я изнемог».  
И слезы яркие неволью  
Хотел он скрыть — но скрыть не мог.

ж) А. А. Ахматова заметила, что Пушкин эффектно воспользовался родственными выражениями из романа Б. Константа «Адольф» в любовном письме Евгения Онегина и в любовных признаниях Дон Гуана, тем самым бросая на образы этих своих героев отсвет личности «современного человека», типическим и точным отражением которого Пушкин считал «Адольфа»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> А. А. Ахматова, «Адольф» Б. Константа в творчестве Пушкина», «Временник Пушкинской комиссии», 1936, № 1, стр. 108.

Впрочем, в образах письма Онегина нетрудно отыскать отражения и байронического любовного стиля. Ср., например, признание Зюлейки в «Абидосской невесте» (перевод И. И. Козлова. 1825—1826 гг.):

Дышу надеждою одною —  
Твой взгляд, улыбку, речь ловить,  
Тобою сердце веселить,  
И жить и умереть с тобою.  
И, может быть: ночную тень  
За то одно я ненавижу, —  
Что лишь когда сняет день,  
Селима я свободно вижу.

з) Реалистически изображая действительность, Пушкин пользуется наиболее типичными и исторически-значительными «приметами», образами и выражениями самой жизни. Действительность отражается в творчестве Пушкина в ярких, обобщенных и полных глубокого содержания образах. Пушкинский выбор образов и выражений нередко находит поразительные соответствия в свидетельствах и оценках самых наблюдательных и блестящих современников великого поэта.

Например, у Пушкина в портрете Н. И. Тургенева рельефно выступает типический образ декабриста, который ненавидит даже слово *раб*:

Хромой Т(ургенев) им внимал,  
И, слово рабство ненавидя,  
Предвидел в сей толпе дворян  
Освободителей крестьян...  
(Десятая глава «Евгения Онегина».)

Ср. у Грибоедова:

По духу времени и вкусу  
Я ненавижу слово раб!  
(«Экспромт», 1826.)

Позднее — у П. Я. Чаадаева: «И сколько различных сторон, сколько ужасов заключает в себе одно слово: раб!»<sup>1</sup>

Создавая новую систему литературно-художественной речи, Пушкин обнаружил гениальное чутье, к историческим «обертонам» слов и оборотов русского языка.

§ 7. Национализируя западноевропейские формы выражения, темы, сюжеты, обогащая русский литературный язык новыми понятиями, созданными европейской культурой, Пушкин нередко чертит новые стилистические узоры по старой канве. Больше того: уже к половине двадцатых годов Пушкин берет на себя задачу нового национально-характеристического и индивидуально-поэтического выражения и осмысления центральных образов, тем и сюжетов европейской поэзии (Фауст, Мефистофель, Дон-Жуан, Скупой и т. п.), ставших «общим» достоянием челове-

<sup>1</sup> Письмо второе. Неизданные «Философические письма» П. Я. Чаадаева, «Литературное наследство», № 22—24, стр. 63.

чества<sup>1</sup>. Чем глубже поэт вникает в национальную сущность русской истории, современной жизни и в «дух» русского языка, чем реалистичнее и богаче национальными красками становится его стиль, тем все шире и сложнее делаются связи и отношения Пушкина с самыми разнообразными литературными темами, сюжетами, образами, стилями русской и мировой литературы. Грандиозный арсенал словесных художественных средств русской и западноевропейской поэзии мобилизуется Пушкиным для создания новой системы национально-русских литературных стилей. Движение Пушкина от романтизма к реализму сопровождается не только усложнением и изменением форм словесного выражения, не только усиленной демократизацией языка, сближением его с живою речью, не только расширением и обострением принципов типического изображения и характеристического определения, но и раздвижением и углублением стиля, все большим и большим вовлечением в него самых разнообразных литературных образов и выражений, все более тонкой нюансировкой литературных намеков и применений, усложнением смысловой «многопланности» пушкинского стиля.

Интересной иллюстрацией этого сложного процесса литературного намагничивания слова может служить пушкинское стихотворение «Череп» (1827, напечатано в «Северных цветах» на 1828 год)<sup>2</sup>. Оно распадается на две части. Внешней границей их служит отрывок «почтовой» прозы, в котором бытовая юмористика истории черепа, будто бы принадлежащего прадеду барона Дельвига, пародически противопоставлена фантастическому развитию сюжета о черепе в романтическом стиле: «Я бы никак не осмелился оставить рифмы в эту поэтическую минуту, если бы твой прадед, коего гроб попался под руку студента, вздумал за себя вступить, ухватя его за ворот или погрозив ему костяным кулаком или как-нибудь иначе оказав свое неудовольствие; к несчастью, похищение совершилось благополучно».

Каждая из стиховых частей имеет сходный зачин:

*Прими сей череп, Дельвиг: он  
Принадлежит тебе по праву...*

Во второй части стихотворения, изображающей, в форме советов и предложений Дельвигу, будущую судьбу, будущее применение черепа, пародически совлекаются со слова *череп* одна за другой его романтические оболочки. Разоблачаются разнообразные поэтические вымыслы на тему о черепе и связанные с черепом литературные ассоциации.

---

<sup>1</sup> Ср. замечание Пушкина: «...в эпитафии к Дон-Жуану — *Difficile est propterea communia dicere — communia* значит не обыкновенные предметы, но *общие всем* (дело идет о предметах трагических, всем известных, общих, в противоположность предметам вымышленным. См. *ad Pizonem*)» («Об Альфреде Мюссе»).

<sup>2</sup> См. о нем: Черняев Н., «Критические статьи и заметки о Пушкине». Харьков, 1900.

Те значения и назначения, которые имел череп в литературе, теперь как бы примериваются к черепу прадеда Дельвига и иронически предлагаются на выбор как подходящие формы его возможного употребления в быту. При этом слово *череп*, не теряя своего вещественного, реального значения, обнаруживает многообразие психических оттенков своего литературного применения и преобразования. В его семантике открывается «бездна пространства». Образы Байрона, Шекспира, Баратынского, романтическая символика смерти вовлекаются в смысловую структуру слова *череп* и перемещаются в реалистический план. Прежде всего, притягивается образ «увеселительной чаши» из стихотворения Байрона «Lines inscribed upon a cup formed from a scule» («Надпись на чаше из черепа»)¹.

Князь П. А. Вяземский сделал в 1820 году перевод этого стихотворения Байрона: «Стихи, вырезанные на мертвой голове, обращенной в чашу» (подражание Байрону)². Но, наперекор книжной патетике Вяземского, Пушкин переносит образы Байрона в атмосферу «низкой» прозы жизни.

На фоне ранее изображенной истории черепа явной пародической усмешкой отзывается совет «подражать певцу Корсара», заливая уху да кашу вином из черепа, а для этого сначала переделать его в «увеселительную чашу».

Самый фамильярно-шутливый подбор слов:

Обделай ты его, барон,  
В *благоприятную* оправу...  
Вином кипящим освяти,

реалистически обостренный бытовым просторечием:

Да заливай уху, да кашу,

— и яркой антитезой образов:

Изделье гроба преврати  
В *увеселительную чашу*, —

звучит открытой иронией и литературной издевкой, особенно если эти советы воспринимать в контексте излияний самого черепа в «Надписи на чаше из черепа» у Байрона (1808).

Литературная пародийность пушкинских намеков на байроновскую чашу из черепа («Певцу Корсара подражай») подчеркивается ироническим присоединением:

И скандинавов рай воинской  
В пирах домашних воскрешай.

Эти строки являются новой комической вариацией предшествующих стихов:

¹ The Works of lord Byron, vol. I. Leipzig, 1842.

² Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. III, стр. 206—207:

И предок твой крепкоголовый  
Смутился б рыцарской душой,  
Когда б тебя перед собой  
Увидел без одежды бранной,  
С главою, миртами венчанной,  
В очках и с лирой золотой.

Антитезе крепкоголового воинственного рыцаря и современного поэта соответствует метафорическое сближение Дельвига, запивающего уху да кашу вином из черепа, с мифологическими скандинавскими витязями, которые в раю пили вино из вражьих черепов. Далее, в форме разделительного предложения, в композицию стихотворения вовлекается намек на иную — контрастную — возможность употребления черепа, также предназначенную литературной традицией, — именно стихотворением Баратынского «Череп»:

Или, как Гамлет-Баратынский,  
Над ним задумчиво мечтай.

Интересно, что это стихотворение Баратынского (напечатанное впервые в «Северных цветах» на 1825 год) современники вообще противопоставляли «Надписи на чаше из черепа» Байрона: «Русский стихотворец в этом случае гораздо выше английского. Байрон, сильный, глубокий и мрачный, почти шутя говорил о черепе умершего человека. Наш поэт извлек из этого предмета поразительные истины» («Соревнователь просвещения и благотворения», 1825).

Так в семантику пушкинского стихотворения вливается символика стихотворения Баратынского «Череп». Вместе с тем, намечается новый ряд литературных отражений, которые как бы сквозят в стихах Баратынского и которые исходят от образа Гамлета. Речь идет о монологе Гамлета над черепами, которые выбрасывались из земли пробовщиком, рывшим могилу для Офелии<sup>1</sup>.

Иронически изображая (в форме разделительного сопоставления) эти контрастные поэтические назначения черепа, Пушкин предлагает Дельвигу воспользоваться в быту любой из этих литературных возможностей и в то же время шутливо разоблачает сопоставлением с Гамлетом «театральную» позу Баратынского.

Заключительный аккорд стихотворения — пушкинский синтез, реалистическое примирение двух романтических вариантов литературной судьбы черепа. И у Байрона, и у Шекспира, а вслед за ним и у Баратынского «мертвый череп» вещает о жизни, у Байрона — вином полный, у Шекспира — Баратынского — пустой. У Байрона череп сам беседует, у Баратынского молчит, являясь лирическим собеседником. Пушкин, иронически примиряя и объединяя эти разные роли черепа, заключает:

---

<sup>1</sup> Ср. «Гамлет», действ. V, сц. I.



О жизни мертвой проповедник,  
Вином ли полный иль пустой,  
Для мудреца, как собеседник,  
Он стоит головы живой!

В этой заключительной строфе звучат шуточные отголоски риторической патетики Баратынского:

Что говорю? Стократно благ закон,  
Молчаньем ей уста запечатлевший!

Но молчанье черепа о тайнах гроба в стихотворении Баратынского не мешает «мыслящему наследнику разрушения» быть проповедником о жизни:

Пусть радости живущим жизнь дарит,  
А смерть сама их умереть научит.

Чтобы понять всю сложность этой смысловой атмосферы пародийно-литературных намеков, необходимо воспроизвести хоть некоторые другие формы лирической интерпретации темы черепа — в романтической поэзии. (Ср., например, у Жуковского в отрывке «Заступ, заступ, рой могилу...»)

У А. А. Бестужева-Марлинского есть также стихотворение «Череп» (1829), являющееся элегической вариацией монолога Гамлета. В нем полемически отражены и изменены символы и образы «Череп» Баратынского<sup>1</sup>. У Баратынского лирическое я благословляет закон, «молчаньем черепу (умершей голове) уста запечатлевший».

У Марлинского, напротив, все стихотворение облечено в форму «изысканий», вопросов и просьб к черепу, «поверженному на пути»:

Где ж знак твоих божественных страстей,  
И сил, и замыслов, грань мира облетевших?  
Здесь только след презрительных червей,  
Храм запустения презревших!  
Где ж доблести? отдай мне гроба дань,  
Познаний светлых темный вестник!  
Ты ль бытия таинственная грань?  
Иль дух мой вечности ровесник?  
Молчишь! Но мысль, как вдохновенный сон,  
Летает над своей покинутой отчизной,  
И путник, в грустное мечтанье погружен,  
Дарит тебя земле мирительною трезной.<sup>2</sup>

Ср. у Ф. Я. Кафтарева («Мои мечты», 1832, кн. I, стр. 9—10):

Череп

Низвержен, при пути лежит полуистленный,  
В уничтожении сей остов ледяной;  
Как страшен вид его и мрачный, и презренный!  
Кто мимо лишь пройдет — содрогнется душой.

<sup>1</sup> Ср. отзыв Ф. М. Достоевского о «Черепе А. А. Бестужева»: «Стихи «К черепу». Как хорошо! И очень глубоко: «памятник безгробный». Е. Н. Опочинин, «Беседы с Достоевским», «Звенья», № 6, стр. 473.

<sup>2</sup> Полн. собр. соч. А. Марлинского, ч. XI, «Стихотворения и полемические статьи», 1840, стр. 114—115.

Что слава наших дней, что ум неизмеримый?  
Богатства яркий блеск, волшебство красоты?..  
Упавший духом здесь, и вождь непобедимый —  
Все будет жертвою ужасной наготы!<sup>1</sup>

Соотношения образов, создаваемые этим приемом литературных применений, отражений, сопоставлений и контрастов, не только очень сложны, но часто бывают и загадочны. Правда, в некоторых случаях поэтические образы и литературные намеки, включенные в композицию произведения, скрыты только от людей другой культуры. Современникам поэта, принадлежавшим к тому же художественно-культурному кругу, что и Пушкин, они были очевидны. Но в других случаях литературные применения и отражения сознательно замаскированы или завуалированы поэтом. Они бывают лишь заданы как тайная возможность смыслового разрешения. Разгадку таких «эзоповских» применений можно найти только при глубоком освоении литературно-идеологического контекста пушкинской эпохи. В качестве иллюстрации можно указать на тесную смысловую связь пушкинского «Анчара» со «Старой былью» П. А. Катенина. Эта полемическая направленность пушкинского «Анчара» не была раскрыта, хотя «Старая быль» Катенина была предметом стилистических изысканий именно в плоскости ее литературно-памфлетной символики<sup>2</sup>.

Песня грека из «Старой были» метила в Пушкина (см. Письма Катенина Бахтину. Ср. письма от одиннадцатого февраля 1828 года, стр. 109, и от семнадцатого апреля 1828 года, стр. 113—114). Притаившийся в ней намек на Пушкина (как было разъяснено А. А. Чебышевым и стилистически показано Ю. Н. Тыняновым) обнаруживается в таких словах письма П. А. Катенина к Н. Н. Бахтину: «О стансах С. П. (то есть Саши Пушкина; разумеются стансы «В надежде славы и добра». — В. В.) скажу вам, что они, как многие вещи в нем, плутовские, то есть, что, когда воеводы машут платками, коварный Еллин отыгрывается от либералов, перетолковав все на другой лад» (письмо от 17/IV 1828 г.) В этих иносказательных фразах Катенин разъясняет скрытую в образе «коварного Еллина» аллеорию, сближая Пушкина с коварным греком и своеобразно освещая литературно-общественную позицию поэта. К Пушкину применяются следующие стихи «Старой были»:

Он кончил: Владимир в ладони плеснул,  
За князем стоял воевода,  
Он платом народу поспешно махнул,  
И плеск раздался из народа:  
Стучат и кричат подымается гул  
С земли до небесного свода.

<sup>1</sup> О поэте Ф. Я. Кафтарева см. в статье П. Е. Щеголева: «Обожатели Пушкина», «Московский пушкинист», вып. II.

<sup>2</sup> См. Ю. Н. Тынянов, «Архаисты и новаторы». Ср. мою статью «О стиле Пушкина», «Литературное наследство», № 16—18.

Таким образом литературная деятельность Пушкина иронически ставилась Катениным в непосредственную зависимость от воли царя и «воевод».

Понятно, что П. А. Катенин ждал с нетерпением ответа Пушкина на «Старую быль» и посвящение. Пушкинский «Ответ Катенину» («Северные цветы» на 1829 год), полный иронических намеков, был, в сущности, откликом только на посвящение «А. С. Пушкину» и вне контекста катенинского стихотворения (которое Пушкиным не было своевременно напечатано) приобрел довольно безобидный смысл остроумного литературного отречения романтика.

На этом фоне естественно искать другого более прямого и глубокого ответа на катенинские выпады. И таким ответом, мне кажется, можно считать пушкинское стихотворение: «Анчар, древо яда»<sup>1</sup>. Смысл его легче понять, если сопоставить его с песней грека из «Старой были» П. А. Катенина. В этой песне царское самодержавие, его могущество и его атрибуты (вроде являющих власть царя двух львов, которые у царских ног «как алучшие снеди лежат, разинув страшну пасть») представлены в образе неувядающего древа, «древа жизни» как символа «милосердия царева». Это «древо жизни» защищает и спасает от страха перед карающей мощью и грозной неприступностью «Августова престола», перед свирепостью львов, угрожающих гибелью всякому, кто приблизится к трону:

И зрит в душе смущенный раб,  
Сколь пред царем он мал и слаб.

По изображению певца, угроза казни и смерти превращается в жизнь и счастье силою царского «милосердия»:

Но милосердие царево  
Изображающий символ,  
Неувядающее древо  
Склоняет ветви на престол.

Это «древо» — единственное во всей вселенной. Оно вечно сохраняет цветущий вид и полно жизни:

Век древо царское одето  
Бессмертным цветом и плодом:  
Ему весь год весна и лето.  
Белейшим снега серебром  
Красуясь, стебель его высоко  
Возносится, и над челом  
Помазанника вдруг широко  
Раскинувшись, пленяет око  
И равенством ветвей прямых  
И блеском листьев золотых.

<sup>1</sup> Хронологические данные (из истории работы над текстом «Анчара») подтверждают это предположение. См. Н. О. Лернер. «Труды и дни Пушкина», 1910, стр. 178 и 180; Н. В. Измайлов «Из истории пушкинского текста» — «Анчар, древо яда», «Пушкин и его современники», вып. XXXI—XXXII.

На сучьях серебряных древесных  
Витает стадо птиц прелестных,  
Зеленых, алых, голубых,  
И всех цветов очам известных...

Эти птицы, если бы они «свой жребий чувствовать могли», воспели бы свою «блаженнейшую неволю», противопоставляя ее мнимой свободе лесных и полевых птиц.

Что значит мнимая свобода,  
Когда есть стрелы и снайки?  
Они живут в лесах и в поле,  
Должны терпеть и зной и жад;  
А мы в блаженнейшей неволе  
Вкушаем множество отрад.

В этом образе «прелестной птицы», воспевающей блаженнейшую неволю, скрыты намеки на Пушкина. Но злая ирония этих выпадов против Пушкина вполне уясняется только на фоне того апофеоза самодержавия, который содержится в образе «неувядающего древа». Это символическое «дерево жизни», воспроизведенное Катениным с живописной точностью, является распространенным мотивом византийского и восточного искусства. Упоминания о серебряном дереве как символе самодержавия встречаются нередко в русских исторических романах из эпохи раннего феодализма, например у П. П. Свиньина в романе «Шемякин суд» (Москва, 1832, ч. I, стр. 165—166) при изображении ханского трона: «Внимание и удивление каждого останавливалось на превосходном изделии славного французского художника Гильома, серебряном дереве колоссальной величины. Оно утверждено было на четырех львах из того же металлу, в которые, как в чаны, изливался кумыс, мед и вино сквозь отверзтый зев двух драконов, обвивавшихся по дереву, и которые ужасным рыканьем приветствовали хана, когда он подносил чашу к устам своим».

Дерево в восточном искусстве было аллегорией всего мира, всей жизни. Источником образа животворящего древа для Катенина, повидимому, была древнерусская летопись, которая упоминала о металлическом дереве с золотыми птицами в византийском дворце. В Царьграде в палате Магнавры стояло перед тронном Соломона дерево платан с механическими птицами, певшими на разные голоса. Это дерево видела там и русская княгиня Ольга в 955 (или 957) году. Об этом дереве слух прошел и на Руси. В Никоновской летописи о нем упоминается на основании хроники продолжателя Феофана и Симеона Магистра: «Царь Михаил вся сокровища истоци с игрецом своим, не только гриписоси (то есть грифов) дает на разорение златыя, но и доброкованную тополу, сиречь древо, на нем же сидяху многоразличныя птицы златыя и песни возглашаху яко от жива языка, слышащим их удивление творяху, чюдящимся новой

хитрости оной». Такое же дерево упоминается и при дворе Аль-Муктадера<sup>1</sup>.

Этот образ «неувядающего дерева», вложенный Катениным в уста греческого певца, символически как бы воплощал пушкинское понимание самодержавия, под кровом которого поэт искал «блаженнейшей неволи» (согласно ироническому толкованию Катенина).

Пушкин для полемической антитезы катенинскому символу ищет другого образа в пределах того же «восточного слога». Он вспоминает из трагедии Кольриджа «Озорио» (или «Раскаяние», как потом она была переименована) строки, посвященные «древу яда, пронизывающему отравой все сокровенное» и «плачущему лишь ядовитыми слезами»<sup>2</sup>. Образ этого «ядовитого дерева» был известен Пушкину и по сочинениям английских (Э. Дарвина, Байрона) и французских (Мильвуа) поэтов. Быть может, Пушкину была знакома и мелодрама английского драматурга Дж. Кольмана «Закон Явы», в которой также один из героев — Парбайя — в стихотворном монологе упоминает о смертоносном дереве Явы, которое «упас порождает и все растущее своим дыханьем губит».

И вот Пушкин катенинскому дереву жизни противопоставляет дерево смерти, анчар, все атрибуты и свойства которого диаметрально противоположны катенинскому «неувядающему дереву».

Сам по себе этот внешний контраст образов мог бы и не быть формой полемической антитезы, поэтического противопоставления, если бы далее не возникали новые и прочные нити смыслового параллелизма между обеими сериями образов.

У Катенина блаженная красота дерева животворится царским словом. Царское милосердие, воплощенное в дереве, разливает повсюду сладостные надежды. Слово царя дарит жизнь мертвым. Вокруг дерева и от дерева распространяются лучи блаженства. И прежде всего оживают птицы. «Глас райских птиц», их «сладкое пение» всех влекут к царю, устраняя страх в душе, «объятой страхом прежде», и водворяя в сердца кроткий покой и счастье:

*...Царь! Ты скажешь слово,  
И мертвых жизнью даришь.*

Отношение князя или царя к дереву смерти и общее значение этого дерева в жизни человечества у Пушкина изображены мрачными красками, противоположными тем светлым, «льстивым», панегирическим тонам, которыми пользовался катенинский грек. И — согласно с общими принципами пушкинской лирической композиции — губительная, всесокрушающая сила анчара, несущая смерть и разрушение человечеству, драматически кон-

<sup>1</sup> Д. В. Айналов, «Замечания к тексту Слова о полку Игореве», Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности А. С. Орлова, 1934, стр. 189.

<sup>2</sup> См. заметку Д. П. Якубовича об «Анчаре»: «Литературное наследство», № 16—18, стр. 869—870.

центрируется к концу стихотворения в трагической смерти раба и в смертоносных стрелах князя. Только тут, в самой последней строфе, открывается социальное имя и положение человека с властным взглядом (или по одному из вариантов — «с властным словом»). Это — «непобедимый владыка» и точнее — «князь» (или «царь»). Однако уже раньше — в трагической антитезе «но человека человек...» — загадочная власть одного человека, которая затем оказывается смертоносной волей царя-князя, противостоит силам природы, «самих бездушных веществу» (ср. у Катенина:

В царя зреть мыслит божество,  
Держащее в повиновеньи  
Самих бездушных вещество).<sup>1</sup>

Но контраст в катенинских и пушкинских образах власти углублен тем, что «животворящему слову царя» из песни грека соответствует в «Анчаре» один властный взгляд (или одно властное слово) человека, рассылающего гибель.

Таким образом затаенный общественно-политический смысл «Анчара», скрытые в нем намеки разгадываются лишь тогда, когда за этим стихотворением открывается другой, отрицаемый им семантический план катенинской «Старой были». Анчар как символ самодержавия является антитезой катенинского «челювядяющего древа»<sup>2</sup>. Отголоски катенинского стиля звучат и в высоких славянизмах пушкинского «восточного слога», которым написан «Анчар»<sup>3</sup>.

Пушкин постепенно преодолевал и ограничивал французскую традицию каламбурной игры цитатами, противопоставляя ей принцип глубокой художественной индивидуализации чужих образов и принцип творческого освоения и преобразования целостной стилистической системы того или иного поэта. С первой половины двадцатых годов Пушкин широко демонстрировал свое поразительное искусство создавать оригинальные композиции на основе чужого стиля.

Нередко пушкинское произведение окружено широкой и сложной смысловой атмосферой чужих образов, чужого литературного стиля. Например, эпиграфом из Державина: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?» пушкинские образы «Осени» проецируются на державинское стихотворение: «Ев-

<sup>1</sup> «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина», СПб. 1832, ч. 1, стр. 93—95.

<sup>2</sup> Предложенному толкованию стихотворения нисколько не противоречат замечания Н. В. Измайлова в статье «Из истории пушкинского текста — «Анчар, древо яда», «Пушкин и его современники», в. XXXI—XXXII.

<sup>3</sup> Тот же принцип литературных отражений нашел, например, применение в «Послании к Великопольскому, сочинителю сатиры на игроков» (1828); в послании В. С. Филлимонову, при получении поэмы его «Дурацкий колпак» (1828), в стихотворении «Ее глаза» (1828), стиль и образы которого контрастируют со стихотворением Вяземского «Черные очи», воспевавшим глаза Росетти-Смирновой (Соч. Вяземского, IV, стр. 42) и др. под.

гению жизнь званская». Здесь своеобразный прием литературных отражений выливается в форму контрастного параллелизма стилей. Уже эпиграфом подчеркивается преобладание в пушкинском стихотворении тона глубоко личной поэтической исповеди, мечтательного лирического раздумья над державинскими приемами внешне реалистического описания дворянской усадебной жизни. В «Осени» Пушкина отсутствует воспроизведение деталей хозяйственно-поместного быта, нет картин дворянского впикуреизма, характерных для реалистической кисти Державина, и вовсе исключены мотивы политической оды — со всеми ее стилистическими аксессуарами.

Особенно сложна и любопытна в стиле «Осени» литературная история знаменитого образа вдохновения, образа, которым обрывается это стихотворение.

И пробуждается поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет и звучит и ищет, как во сне,  
Излиться наконец свободным проявленьем —  
И тут ко мне идет незримый рой гостей,  
Знакомцы давние, плоды мечты моей. —  
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 потекут.  
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,  
Но чу — матросы вдруг кидаются, ползут  
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны,  
Громада двинулась, и рассекает волны...

Плывет. Куда ж нам плыть?..  
.....

Ср. тот же образ у Ломоносова:

Не так пособных ветров ждет  
Корабль, что в тихой порт плывет,  
(Как сердце в нас к тебе пылало,  
Чтоб к нам лице твое сняло).<sup>1</sup>

У Державина в оде «Благодарность Фелице»:

Когда поверх струистой влаги  
Благоприятный дует ветер,  
Попутны вострепещут флаги  
И ляжет между водных недр  
За кораблем серебро грядою:  
Тогда испустят глас пловцы,  
И с восхищенной душою  
Вселенной полетят в концы.  
Когда небесный возгорится  
В Пийте огонь, он будет петь...<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Соч. М. В. Ломоносова, т. I, стр. 100; ср. объяснительные примечания, стр. 212.

<sup>2</sup> Державин, «Стихотворения», 1933, стр. 65.

Ср. у В. И. Туманского в стихотворении «Сетование»<sup>1</sup>:

Как доблестный корабль, друг моря и светил,  
В недвижной пристани, без волн и без ветрил,  
Стоит окован, обескрылен;  
Мой дух, изнеможен бездейственной мечтой,  
Дряхлеет в праздности немой  
И разорвать свой плен бессилён.  
«Чего ты ждешь, корабль?.. Оставь сей пыльный брег!»  
Я молвил и — смотри! величественный бег  
Уж он простер по океану..  
Когда ж, когда ж и я, стряхнув душевный сон,  
От лени выравшись, как он,  
И окрылюся и восстану!

В области фразеологии и сюжетологии художественные связи пушкинского стиля с предшествующими и современными ему явлениями русской и мировой литературы особенно многочисленны и многосторонни.

Прием нового литературного освещения образа — на фоне старых вариаций того же сюжета, например, эффектно завершает рассказ станционного смотрителя в пушкинской повести «Станционный смотритель». Станционный смотритель сопоставляется с усердным Терентьичем из баллады Дмитриева «Отставной вахмистр» или «Карикатура» («Таков был рассказ приятеля моего, старого смотрителя, рассказ, неоднократно прерываемый слезами, которые живописно отирал он своею полою, как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева».)

Предмет, тема, фабула, вступая в контекст литературы, сразу же окружаются соответствующей или враждебной атмосферой художественных образов, формул, сюжетных ситуаций, символов и намеков. Вследствие этого притяжения к слову цепи литературных соответствий, вследствие окружения его роем литературных образов возникает несколько смысловых планов поэтического развития словообраза, которые могут стать в разные отношения друг к другу.

§ 8. Углубление смысловой перспективы слова, переплетение слова ассоциативными нитями, которые притягивают к нему образы и идеи других литературных произведений и тем приобщают его к содержанию всемирного художественного творчества, — все это не создает в пушкинском стиле разрыва между словом и предметом, между фразеологией и действительностью. Многообразие эстетических, культурно-бытовых, символических наслоений не ведет к затемнению прямых семантических отношений слова, не превращает многопредметность слова в беспредметность.

Значение литературного образа зависит, между прочим, и от того, как соответствующий предмет является в литературе, в какую позу он встает (если можно так выразиться). В проб-

<sup>1</sup> «Московский вестник», 1828, ч. VII, № 8.



леме словесного изображения есть сторона, которая обращена не столько к быту или литературе, сколько к традиции живописи и к конструктивно-пластическим возможностям «натуры». Между литературой и изобразительными искусствами есть тесная связь. Исторические лица в своих позах, действиях, во всей обстановке своего явления были до Пушкина ограничены штампами изобразительной театральности.

Пример — вещий Олег.

Излюбленным сюжетом русской исторической живописи (в соответствии с летописью) был поход Олега на греков, закончившийся «миром на самых выгодных условиях для Олега» и торжественным прибавлением щита к царьградским воротам. А. Писарев в своем руководстве «Предметы для художников» (1807) пишет: «Действие происходит в виду Царя-града. Олег, окруженный своими полководцами, гордо ждет послов греческих, за которыми несут дары. Послы с покорностью просят Олега о мире и подают ему статьи договора. Вдоль берега видны шатры высаженного войска для приступа, а на море суда Олеговы. Засим следует представить Олега, когда он прибывает щит свой к царьградским воротам при глазах своего и неприятельского воинства. Он, кажется, говорит: «пусть позднейшие потомки узрят его тут» (ч. I, стр. 20—21). Точно так же рассуждал Н. М. Карамзин в статье «О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художества» (Соч. Карамзина, Москва, 1820, т. VII, стр. 251)<sup>1</sup>: «Олег, победитель греков, героическим характером своим может воспламенить воображение художника. Я хотел бы видеть его в ту минуту, как он прибывает щит свой к царьградским воротам, в глазах греческих вельмож и храбрых его товарищей, которые смотрят на сей щит как на верную цель будущих своих подвигов. В эту минуту Олег мог спросить: «Кто более и славнее меня в свете?»<sup>2</sup>

Эти сюжеты часто воспроизводились в иллюстрациях и эстампах. Например, в «Историческом представлении правления Олега» приложены к четвертому и пятому действиям такие картинки: «При четвертом — посольство от греков к Олегу. При пятом — Олег прибывает щит Игорев к столбу, среди Царьградской площади». А. Писареву эти «картинки» показались слишком «недостаточными».

«Дума» К. Ф. Рылеева «Олег Вещий» (которую автор потом называл «исторической песней») составлена из этих общих

<sup>1</sup> Ср. ссылку на эту статью в «Опыте критических примечаний для художников» А. Писарева.

<sup>2</sup> В «Северном вестнике», 1804, июнь, № 6, эта тема Карамзина (впервые поместившего свою статью в «Вестнике Европы», 1802, декабрь, № 24) была одобрена. А. Писарев в «Опыте критических примечаний для художников» писал о «сих двух сочинениях»: «В них есть весьма счастливые выборы предметов, как-то: «Олег прибывает щит свой к Царьградским воротам» (стр. 288).

мест художественного изображения: поход, опустошение Византии, сцены мира, прибавление щита «с гербом России» к царьградским воротам:

Боязни, трепету покорный,  
Спаси желая трон,  
Послов и дань — за мир позорный  
К Олегу шлет Леон.  
Объятый праведным презреньем,  
Берет князь русский дань;  
Дарит Леона примиреньем —  
И прекращает брань.  
Но в трепет гордой Византии  
И в память всем векам.  
Прибил свой щит с гербом России  
К царьградским воротам.<sup>1</sup>

Необходимо помнить о фактической и лексической зависимости Рылеева в этой «думе» (которую он сам признавал «слабой и неудачно исполненной») от «Истории государства Российского» Карамзина (т. I, стр. 131—143 по 4-му изд. 1833)<sup>2</sup>.

Известно, как Пушкин отнесся к «Думам» Рылеева, в частности, к «Олегу Вещему». «Все они слабы изобретением и изложением. Все они на один покрой: составлены из общих мест (*loci topici*)... описание места действия, речь героя и — нравоучение», писал Пушкин К. Ф. Рылееву. «Национального русского нет в них ничего, кроме имен». Понятно также, что Пушкин — при его растущем с самого начала двадцатых годов тяготении к исторической точности обозначений, к художественному соответствию между литературным изображением и бытом — был шокирован анахронизмом выражения: «прибил свой щит с гербом России». «Ты напрасно не поправил в Олеге Герба России, — убеждал Пушкин Рылеева. — Древний герб, св. Георгий, не мог находиться на щите язычника Олега; новейший, двуглавый орел, есть Герб Византийский и принят у нас во время Иоанна III, не прежде»<sup>3</sup>. И тут же в высшей степени характерна для Пушкина, для его стиля ссылка на манеру летописания, на простое, но исторически точное обозначение предметов: «Летописец просто говорит: Тоже повеси щит свой на вратах на показание победы» («Переписка», т. I, стр. 132—133). Так Пушкин в двадцатых годах борется про-

<sup>1</sup> «Думы», стихотворения К. Рылеева, Москва, 1825, стр. 5.

<sup>2</sup> Ср. сопоставления слов и выражений «думы» К. Ф. Рылеева «Олегу Вещему» с «Историей государства Российского» Карамзина у В. И. Маслова «Литературная деятельность К. Ф. Рылеева». Киев, 1912, стр. 182—183.

<sup>3</sup> Ср. в письме А. С. Пушкина к брату от января 1823 года: «*Душа моя, как перевести по-русски bévuez? Должно бы издавать у нас журнал R-vue des bévuez; мы поместили бы там выписки из критик Воейкова, полудневную денницу Рылеева, его же герб российский на вратах Византийских (во время Олега герба русского не было, а двуглавый орел есть герб византийский и значит разделение империи на западную и восточную — у нас же он ничего не значит). Поверишь ли, мой милый, что нельзя прочесть ни одной статьи ваших журналов, чтоб не найти с десятков этих bévuez.*» («Переписка», I, стр. 63).

тив шаблонов литературно-живописной изобразительности и против враждебного историзму риторического переодевания лиц и предметов.

Пушкин дважды воспользовался образом Олегова щита («Песнь о вещем Олеге» и «Олегов щит»). Но оба стихотворения, посвященные Олегу, разительно свидетельствуют о новых — и притом разнообразных — приемах «театрализации» лиц и событий в стиле Пушкина разных периодов. «Песнь о вещем Олеге» (1822) является художественным вызовом, стилистическим протестом против классической традиции литературного и живописного изображения Олега. На фоне традиционных, окаменевших норм исторического живописания еще ярче выступают оригинальные особенности пушкинской манеры воспроизведения национальной старины. Н. М. Карамзин в той же статье «О случаях и характерах в Российской истории» («Вестник Европы», 1802, декабрь, № 24) писал об Олеге: «Сей же князь может быть предметом картины другого рода — философической, есть ли угодно. Во всяких старинных летописях есть басни, освященные древностью и самым просвещенным историком уважаемые, особливо есть ли они представляют живые черты времени, или заключают в себе нравоучение, или остроумны. Такова есть басня о смерти Олеговой. Волхвы предсказали ему, что он умрет от любимого коня своего. Геройство не спасало тогда людей от суеверия: Олег, поверив волхвам, удалил от себя любимого коня; вспомнил об нем через несколько лет — узнал, что он умер — захотел видеть его кости, — толкнув ногою череп, сказал: «это ли для меня опасно?» Но змея скрывалась в черепе, ужалила Олега в ногу, и герой, победитель Греческой империи, умер от гадины! Впечатление сей картины должно быть нравоучительное: *помни тленность человеческой жизни*. Я изобразил бы Олега в том мгновение, как он с видом презрения отталкивает череп; змея выставляет голову, но еще не ужалила его: чувство боли и выражение ее неприятны в лице геройском. За ним стоят воины с греческими трофеями в знак одержанных ими побед. В некотором отдалении можно представить одного из волхвов, который смотрит на Олега с видом значительным» (т. VII, стр. 251—252)<sup>1</sup>.

В приемах повествования и изображения тут проявляется характерная для стиля Карамзина литературная отрешенность от историко-бытового фона. Предмет воспроизводится не в контексте современной ему исторической действительности, а сразу же переносится в плоскость современного автору искусства и мировосприятия, переводится, так сказать, на их язык и окружается свойственными тогдашнему дворянскому обществу оценками, мыслями и настроениями (ср. искажающие летописную пер-

<sup>1</sup> Ср. изложение этой «явной народной басни» в «Истории государства Российского», т. I, стр. 143 и примечание 320, сопоставляющее сказку об Олеге с исландской сагой о рыцаре Орваре Олле.

спективу повествования комментарии и оценки автора: «геройство не спасало тогда людей от суеверия...» «Олег, поверив волхвам...» и т. п.). И вся легендарная повесть, рационалистически переосмысленная просвещенным дворянином конца XVIII века, естественно, венчается нравоучением: «Помни тленность человеческой жизни».

Однако и в такой интерпретации тема Карамзина не нашла сочувствия у теоретиков как литературного, так и живописного искусства. «Северный Вестник» (1804, июнь, № 6, статья «Критические примечания, касающиеся до древней словено-русской истории») нашел, что кончина Олега баснословна, что на картине, написанной по плану Карамзина, Олег «должен балансировать на одной ноге, отталкивая другою череп». А. Писарев также «не поместил» бы этой картины, «потому, что смерть Олега не заключает в себе ничего чрезвычайного» (стр. 262).

«Песнь о вещем Олеге» Пушкина находится в тесной связи с заветом Карамзина. Она развивает карамзинскую тему, но в то же время полемически направлена против искусственной, лишенной колорита народности карамзинской манеры размещать и воспроизводить предметы, против карамзинского исторического стиля.

Пушкин стремится к «национализации» стиля, к созданию колорита народности. Недаром поэт упрекал Рылеева, что в его «думах» нет ничего «национального, русского». Именно с той же точки зрения «исторической народности» характеризовал стиль «Песни о вещем Олеге» и воплощенный в ней авторский замысел П. А. Плетнев (в рецензии на «Северные цветы»), обращая особенное внимание критики на «национальный, русский дух пушкинского стихотворения» (Соч. и переписка П. А. Плетнева, СПб, 1885, т. I, стр. 210). Сам Пушкин придавал большое значение своей «балладе». А. А. Бестужев о нем писал: «Тебе, кажется, Олег не нравится; напрасно. Товарищеская любовь старого князя к своему коню и заботливость о его судьбе — есть черта трогательного простодушия — да и происшествие само по себе в своей простоте имеет много поэтического» («Письма», т. I, стр. 115). Бросается в глаза настойчивое подчеркивание Пушкиным «простодушия», «простоты». В этой связи приобретает особенный интерес фраза черновика: «идет просторечный кудесник». Припоминается ссылка на простой рассказ летописи в письме к Рылееву по поводу «терба России». Но еще показательнее явный отход Пушкина от Карамзина в передаче события, возвращение Пушкина к «простоте» летописного изложения. Не подлежит сомнению, что Пушкин, создавая свою «песнь», ориентировался, главным образом, на летописную повесть<sup>1</sup>. В историческом стиле Карамзина исчезла

<sup>1</sup> Ср. в письме к Рылееву ссылку на летопись и цитату из нее. Пушкин пользовался академическим изданием 1787 года: «Российский летописец по Кенигсбергскому списку».

драматическая живость летописного рассказа. Все реплики действующих лиц устранены авторским монологом, и лишь в сцене у черепа коня за Олегом сохранено его слово — и то в укороченном и обезличенном виде («его ли мне бояться?» или «это ли для меня опасно?»). Разговор Олега с кудесником, принятие решения, прощание с конем, обращение Олега к «старейшине конкохов» и укоры кудеснику — весь этот красочный драматический рисунок летописи стерт у Карамзина риторикой унифицированного повествовательного стиля. Пушкин восстанавливает драматическую основу летописного повествования. Отсюда естественное деление «баллады» на два действия (2—9 строфы и 10—15) с прологом и эпилогом, причем второе действие необходимо должно было распасться на две картины: воспоминание о коне и сцена у черепа коня. Такова же композиция летописного отрывка. Но обстановка действия и краски у Пушкина иные. Они — былинные, народно-поэтические. Богатырь Олег ездит по полю на верном коне или пирует. В этом сближении поэтической речи с условными формами «народной словесности», как они представлялись поэту в самом начале двадцатых годов, в придании повествованию колорита национально-исторической характерности и заключается стилистическая новизна «Песни о вещем Олеге». Для понимания путей этой национализации, для оценки ее качества небезынтересно сопоставить язык «Песни о вещем Олеге» со стилем раннего пушкинского стихотворения «Сраженный рыцарь» (1815). В этом стихотворении тема о привязанности коня к рыцарю, после гибели которого конь ходит около его черепа, выражена в традиционных формах оссиановского книжно-балладного стиля.

Национальный колорит создается в «Песни о вещем Олеге» прежде всего сближением стихового языка со стилем «исторической песни», былины.

Эпитеты чужды сентиментальной изысканности и литературной цветистости. Таковы, например, эпические эпитеты: «неразумные хазары», «буйный набег», «верный конь», «темный лес», «мудрый старец», «могильная земля», «вещий язык», «могучие владыки», «небесная воля», «светлое чело», «дивная судьба», «синее море», «грозная броня», «крутая шея», «прощальная рука», «позлащенное стремя», «конь ретивый», «непробудный сон», «могучий Олег», «жаркая кровь», «гробовая змея», «ковши круговые», «тризна плачевная» и др.

Более яркий отпечаток романтической литературности лежит лишь на эпитетах — «обманчивый вал», «роковая непогода», «лукавый кинжал».

В диалоге заметно тяготение к простому фамильярно-бытовому стилю, чуждому карамзинской галантности. В этом отношении особенно характерны речи Олега, вовсе лишённые цветов риторики и состоящие из формул просторечия. (Ср.: «Теперь отдыхай... Прощай, утешайся, да помни меня...» ... «А где мой

товарищ?.. Здоров ли? Все так же ль легок его бег?»... «И думает: «Что же гаданье? Кудесник, ты живой, безумный старик!» и т. п.).

Речь кудесника более торжественна и величава, так как образ кудесника вообще несколько стилизован под личность поэта. Но и в ней попадаются просторечные выражения, например: «И холод и сеча ему *ничего...*» «Завидует *недруг* столь дивной судьбе». Кроме того, историко-бытовой колорит создается предметами старины, обстановкой, исторической терминологией («с дружиной своей, в *цареградской броне*», «*кудесник*, покорный *Перуну* старик одному»; «твой *щит на вратах Цареграда*»; «*отроки-друзи*»; «на *тризне*, уже недалеко, не ты под *секирой* ковыль обagriшь и жаркою кровью мой прах напоишь»).

Таким образом вся стилистика баллады свидетельствует об отказе Пушкина от литературного пути Карамзина и следующего за ним в данном случае Рылеева. И вместе с тем она отражает новые, характерно-пушкинские приемы живописания и повествования. Особенно рельефно они обнаруживаются в развитии темы коня, которая увлекала поэта как новая сюжетная канва для изображения личности Олега в простой летописной манере<sup>1</sup>. Вещий Олег является на сцену на верном коне. В речи Олега конь выступает как высшая награда мудрому старцу за пророчество:

Открой мне всю правду, не бойся меня:  
В награду любого возьмешь ты коня.

И в ответе кудесника, из перечня предметов, которые не в силах повредить князю, конь не только выделяется как виновник смерти, но и делается объектом восторженной характеристики. Кудесник как бы поет гимн коню:

Твой конь не боится опасных трудов.  
Он, чужая господскую волю,  
То смиренный стоит под стрелами врагов,  
То мчится по бранному полю,  
И холод и сеча ему ничего...

В соответствии с этим и все последующие речи целиком посвящены коню — товарищу, верному слуге, другу одинокому. Конь занимает передний план картины. Особенно остро и эффектно на этом фоне воспринимается переход от эпического повествования о пире Олега с дружиной к драматическому воспроизведению беседы:

Они поминают минувшие дни  
И битвы, где вместе рубились они.  
«А где мой товарищ, промолвил Олег:  
Скажите, где конь мой ретивый?»

Так образ коня-товарища проходит через всю балладу. В соотношении с ним, в экспрессивном соседстве с ним характер Олега обрисовывается чертами, очень мало напоминающими

<sup>1</sup> Ср. у А. С. Шишкова в «Разговорах о словесности» (СПб, 1811): «У древних рыцарей конь был единственный их товарищ» (стр. 79).

формы сентиментально-классического портрета героев. Этот прием национально-романтического изображения вещего Олега через отношение его к коню далек от карамзинского трафарета и говорит об уклоне пушкинского исторического стиля в сторону «домашности», бытового простодушия и просторечия, в сторону «народности». Эта романтическая устремленность находит выражение и в том приеме «недоговоренности», «завуалированности», драматической метонимичности, которым описывается гибель Олега: «И вскрикнул внезапно ужаленный князь». Изображено лишь сопутствовавшее смерти движение. А далее следует эпилог, из которого ясно, что Олег уже умер:

Ковши круговые запяная шпигат  
На тризне плачевной Олега.

Это тот прием романтической полутайны, романтических умолчаний, в котором кн. Вяземский готов был видеть характерную черту нового европейского стиля.

Так Пушкин, отталкиваясь от шаблонов классического живописного изображения, создает новые приемы литературной изобразительности. В литературу входят новые формы стиля портрета, новые принципы размещения лиц и предметов на картине, иные приемы светотени, игры красками.

Принцип органической связи искусства и жизни, принцип взаимодействия литературы и быта, прием сложного сплетения литературно-художественных и общественно-бытовых явлений и образов обнаруживается и в сюжетах и в композиции пушкинских произведений. Преодолев формализм разных литературных стилей XVIII и начала XIX века, Пушкин наполняет старые стилистические схемы новым идейным и культурно-бытовым содержанием. И если за каждым пушкинским произведением двадцатых и тридцатых годов стоит сложная система литературных образов и стилей, то вся эта сеть литературных «ассоциаций» резко индивидуализирована и органически слита с художественным замыслом. В последний период своего творчества (со второй половины двадцатых годов) Пушкин создает на глубокой национально-русской основе синтетический стиль широкого охвата, структурно сочетающий все лучшие достижения мировой литературы с «сокровищами родного слова», к которым на совершенно равных основаниях относились теперь как стилю литературного книжного языка, так и формы устной народной поэзии.

Старая канва традиционных или «общих» литературных тем, сюжетов, образных схем заполнялась в стиле Пушкина яркими, нередко неуловимо-изменчивыми и сложными в своей поражающей простоте, разнообразными и многоцветными узорами, полными глубокого жизненного содержания, острых скрытых социально-политических намеков и огромной художественно обобщающей силы. Так, например, в «Барышне-крестьянке» тонкие

реалистические узоры помещного быта двадцатых годов, иногда с яркой злободневной окраской, вышивались по старинной и притом заимствованной сюжетной канве. Недаром П. А. Катенин в своих воспоминаниях о Пушкине возводил сюжет «Барышни-крестьянки» к известной комедии Мариво «Le jeu de l'amour et du hasard» (1730)<sup>1</sup>. Этот сюжет разрабатывал Вольтер (в комедии «Le droit du seigneur», 1762). Та же фабула встречается в одной комедии Пии «La fausse pausanne, ou l'heureuse inconséquence» (1789)<sup>2</sup>. Тема о барышне-крестьянке была традиционной для литературы XVIII и начала XIX века (см. повесть В. Измайлова «Ростовское озеро», пьесу Н. Ильина «Лиза, или торжество добродетели», 1802, 2-е изд. 1808, и т. п.)<sup>3</sup>. В. Федоров в драме «Лиза, или следствие гордости и обольщения», «заимствованной из Бедной Лизы г-на Карамзина» (представлена в первый раз на Петербургском придворном театре 2-го декабря 1803 года), избавляет Лизу от трагической развязки карамзинской повести. Она к общему удовольствию — и действующих лиц в драме и зрителей в придворном театре — выходит замуж за Эраста, так как выясняется к концу пьесы, что она не мещанка, а внучка богатого дворянина Гордова<sup>4</sup>. Остов сюжета о крестьянке или поселянке, которая пленяла молодого дворянина, затем оказывалась переодетой барышней и в конце концов становилась невестой героя, всюду более или менее однороден и неподвижен, хотя возможны и вариации его. Указание М. Н. Сперанского на связь «Барышни-крестьянки» Пушкина с повестью «Урок любви» m-me Montolieu надо понимать именно в этом смысле<sup>5</sup>. Любопытен «роман XVIII столетия» «Дочь деревенского священника» (вошедший в книгу «Вечера на святках». «Собрание русских повестей», Москва, 1833)<sup>6</sup>, где разрабатывается, но уже в комическом стиле, хотя и без переодеваний, тот же сюжет барышни-поселянки.

Для предшествующей истории образа барышни-крестьянки характерна также повесть Августа Лафонтена «Миниатюрный портрет», русский перевод которой был напечатан в «Вестнике Европы» (1826, июнь и август). Здесь в развитии темы барышни-крестьянки мотив переодевания участвует как неосу-

---

<sup>1</sup> Воспоминания П. А. Катенина о Пушкине, «Литературное наследство», № 16—18, стр. 642 и 656.

<sup>2</sup> Ал. Попов, «Пушкин и французская юмористическая поэзия XVIII века», «Пушкинист», II, стр. 247.

<sup>3</sup> В. Гиппиус, «Повести Белкина», «Литературный критик», 1937, № 2.

<sup>4</sup> См. В. Десницкий, «Радищевцы в общественности и литературе начала XIX века», «Поэты-радищевцы», 1935, стр. 58.

<sup>5</sup> Сперанский М., «Барышня-крестьянка» Пушкина и «Урок любви» г-жи Монталье (XIX том сборника Харьковского историко-филологического общества в память проф. Е. К. Редина), 1910.

<sup>6</sup> См. мою статью: «О стиле Пушкина», «Литературное наследство», № 16—18.



шествившийся. Переодевание предполагается. Оно двигает действие — и вдруг оказывается выдумкой, фантазией.

Воспользовавшись этим бродячим мотивом барышни-крестьянки, Пушкин развил его по законам своего реалистического стиля (см. VII главу).

Другой, еще более показательной иллюстрацией пушкинского метода вышивания новых узоров по старой канве может служить простонародная драма «Русалка». Исследователями была уже указана длинная цепь произведений русской и западноевропейской литературы, воспроизводивших сюжет и образ русалки<sup>1</sup>. «Рыбак» Гете, «Ундина» Ламот-Фуке, «Свитезянка» и «Рыбка» Мицкевича, рассказ Порфирия Байского (О. Сомова) «Русалка» — малороссийское предание («Подснежник», 1829), стихотворения Н. Маркевича «Солнце утопленников» и «Русалка», замысел «Русалки» К. Н. Батюшкова и много других сочинений, но особенно волшебная комическая опера венского драматурга Генслера (K. Fr. Hensler) «Дунайская фея» («Das Donauweibchen») и ее русская переделка Н. Краснопольского (ч. I — «Русалка», ч. II — «Днепровская русалка», ч. III — «Леста, днепровская русалка») и кн. А. А. Шаховского («Русалка», часть четвертая) — вот краткий перечень предшествующих пушкинской «Русалке» сочинений на сюжет «Русалки». Пушкин, «вышивая» по старой канве собственный, оригинальный вариант «Русалки», создает красочный новый национально-простонародный стиль драматической речи, ярко отражающий в индивидуально-художественном преломлении и обобщении стихию русской народной поэзии во всей ее характеристической простоте, непосредственности, силе и выразительности<sup>2</sup>. «Из растянутой балаганной феерии он сделал, — пишет С. М. Бонди — «маленькую трагедию», то есть лаконическую, сконцентрированную драму со скупым внешним действием, с глубокой и реалистической разработкой характеров и «страстей» и общим тоном лиризма, проникающим все произведение».

---

<sup>1</sup> См. изложение итогов историко-литературных работ о «Русалке» Пушкина в комментариях С. М. Бонди в VII томе. Соч. Пушкина, изд. Акад. наук СССР (Драматические произведения), 1935.

<sup>2</sup> Любопытно, что «Русалка» Н. Краснопольского считалась «простонародной» пьесой. Н. А. Дурова-Александрова в своей книге «Кавалерист-девица» (1836, ч. I, стр. 108—109) пишет: «В воскресенье никто из хорошего тона людей не бывает в театре, и в воскресенье обыкновенно дается Русалка или другая подобная ей фарса...»

## СИММЕТРИЯ ОБРАЗОВ, ИХ ОТРАЖЕНИЯ И ВАРИАЦИИ В СТРОЕ ПУШКИНСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

§ 1. В строе пушкинского произведения как второй семантический план мелькали темы, сюжеты, образы, уже намеченные предшествующей литературой, но получавшие в стиле Пушкина новое художественное содержание и новое освещение.

Так, над пушкинской «Полтавой» реют образы «Мазепы» Байрона и «Войнаровского» Рылеева, бросая разноцветные отблески на стиль пушкинского повествования и обостряя его своеобразие<sup>1</sup>.

Б. В. Томашевский чрезвычайно убедительно показал, что, рисуя в «Рославле» картину русского общества в связи с пребыванием *m-me de Staël* в России, Пушкин воспользовался стилистическими красками и оценками самой *m-me de Staël* из ее сочинения «*Dix ans d'exil*», изменив лишь их оттенки и их экспрессию<sup>2</sup>. Вся же композиция пушкинского «Рославле» выступает на идейном и образном фоне отрицаемой Пушкиным культурно-исторической и стилистической концепции «Рославле» М. Н. Загоскина.

Пушкинское «Путешествие из Москвы в Петербург» представляет собою своеобразную хрестоматию из запрещенной книги Радищева и характерную публицистическую перелицовку радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву». Пушкин «как будто хотел перерисовать картину Радищева, начавши буквально с другого конца»<sup>3</sup>, хотел дать современные путевые

<sup>1</sup> Ср.: В. В. Сиповский, «Полтава» и «Борис Годунов» — в книге В. В. Сиповского: «Пушкин. Жизнь и творчество», СПб, 1907. Ср. замечания кн. Вяземского (в письме к А. И. Тургеневу от четырнадцатого ноября 1828 года): «Пушкин, сказывают, написал поэму «Мазепа», в трех песнях, кончающуюся Полтавской битвой. Ему всегда было досадно, что Байрон взялся за него и не доделал» (Остаф. арх., III, стр. 182).

<sup>2</sup> «Заметки о Пушкине», «Пушкин и его современники», в. XXXVI.

<sup>3</sup> П. Н. Сакулин, «Пушкин и Радищев», Москва, 1920, стр. 40—41.

очерки, пользуясь канвой Радищева, сделать из сочинения Радищева второй план восприятия, понимания и изображения. «Если бы Пушкин закончил свое произведение, мы имели бы не только критику писательской манеры Радищева, но и произведение того же литературного жанра («Путешествие»), написанное, однако, совершенно иным языком и в ином стиле», хотя и полное скрытого сочувствия к революционному предшественнику Пушкина.

В набросках «Русского Пелама» Пушкин, отталкиваясь от плеяды «Русских Жильблазов», вышивает новые национально-русские реалистические узоры по канве романа Бульвера-Литтона «Пелам, или похождения одного джентльмена». Уже само название «Русский Пелам», предвещая двупланность художественного восприятия, настраивает на понимание пушкинского произведения в связи с «Pelham'ом» Бульвера. Смысловый фон английского романа обостряет идеологическое своеобразие и национально-типические особенности пушкинского стиля.

Конечно, бывают в пушкинском стиле и случаи простого «технического использования литературной детали», взятой из чужого произведения, в новой функции, в новой композиции. Таким путем, например, Б. В. Томашевский готов объяснить некоторые соответствия между сценой столкновения «разбойников» с правительственной командой в «Дубровском» и соответствующим эпизодом во французском романе «Les Mauvais garçons» (1830).<sup>1</sup> В этом случае приходится иметь дело просто с материалами и источниками пушкинской литературной работы. Но гораздо более характерно для Пушкина сознательное противопоставление своего стиля, своего изображения и понимания известным и признанным литературным образцам, которые входят в композицию пушкинского произведения как отражаемый и изменяемый великим поэтом мир образов и идей<sup>2</sup>. Прием скрытых символических отражений обнаружен Л. И. Поливановым в стихотворении Пушкина «Зимний вечер». Стихи:

Спой мне песню, как синица  
Тихо за морем жила,—

намекают на разлуку и на любовь к далекой женщине. В той народной песне, которая вспоминается здесь («За морем синичка не пышно жила»), говорится о любви к перепеличке за морем:

<sup>1</sup> «Пушкин и романы французских романтиков», «Литературное наследство», № 16—18, стр. 955—957.

<sup>2</sup> Например, «Капитанская дочка», в которой вальтерскоттовская традиция исторического романа подверглась коренной реформе в духе и стиле национально-исторического реализма, поражает сходством фабулы и отдельных ситуаций (при резкой разнице в стиле исторического изображения) с такими русскими второстепенными подражаниями Вальтер-Скотту, как, например, «Леонид, или некоторые черты из жизни Наполсона» Вл. Зотова (СПб, 1832, I—IV ч.) или «Андрей Безыменный» (старинная повесть, СПб, 1832) А. Корниловича и мн. др. Пушкин выбирает наиболее характерную и типичную «старую канву» для новых реалистических узоров.

Есть за морем перепелка:  
Та мне ни матушка, ни тетушка;  
Ту я люблю, ту за себя возьму.

Этот прием переосмысления и стилистического варьирования наиболее распространенных, популярных и значительных образов русской и мировой литературы, особенно характерный для стиля Пушкина с половины двадцатых годов, когда великий русский поэт встал на путь соревнования с творцами мировых образов в западноевропейской литературе, — этот прием подерживался общей тенденцией пушкинского стиля — к варьированию основных образов и мотивов в структуре одного и того же произведения, к их семантическим взаимоотражениям и соответствиям внутри одной художественной композиции, к их симметрическому расположению. Одни и те же слова, фразы, образы, темы, двигаясь через разную преломляющую среду в композиции литературного произведения, образуют сложную систему взаимоотражений, намеков, соответствий и совпадений. У Пушкина — в лирической пьесе, в драме, в повести — нередко наблюдаются однородные формы словесной композиции, основанной на лейтмотивах, на смысловых вариациях: группы слов, образов и тем, являющиеся опорами, скрепами сюжетной конструкции и управляющие ее движением, выступают симметрично, почти с математической правильностью соотношений. В литературе о Пушкине уже указывалось на прием отражения и варьирования образов в поэме «Цыганы». М. О. Гершензон отметил этот прием в композиции «Станционного смотрителя»<sup>1</sup>. Д. Д. Благой описал сходное явление в композиции «Каменного гостя»: «... вторая и четвертая сцены — и по количеству действующих лиц, и по самому характеру действия, наконец, по последовательности его развертывания — до поразительного повторяют друг друга... получается два совершенно параллельных ряда. Однако смысл этой композиции не только в ее изумительной стройности, почти архитектурной правильности и чистоте ее линий, а и в градации тематических нарастаний. Каждая последующая из двух параллельных сцен усиливает, как бы обводит пунктиром основной мотив каждой предыдущей»<sup>2</sup>. В сущности, тот же принцип параллельного, как бы отраженного движения двух сюжетных линий дает себя знать и в «Русалке»: князь должен испытать участь погубленной им любовницы. В. Якушкин писал: «Драма настолько уже развилась, что ее окончание несомненно для читателя: встреча князя с его маленькой дочерью приведет к тому

<sup>1</sup> Гершензон М. О., «Мудрость Пушкина», 1919.

<sup>2</sup> Благой Д., «Социология творчества Пушкина», 2-е изд., 1931, стр. 216—217. Мельком приема вариаций одного образа, одной темы касался Н. И. Черняев в своем историко-критическом этюде «Капитанская дочка Пушкина», сравнивая такой повторяющийся образ с «основной темой в какой-нибудь симфонии Бетховена — темой, которая то и дело повторяется и видоизменяется на все лады, постоянно напоминая о себе как о главной нити всей композиции» (стр. 75).

концу, которого желала русалка: князь должен кинуться в Днепр. Таким образом, драме нехватает только одного заключительного аккорда»<sup>1</sup>. Недавно ту же мысль о «Русалке» Пушкина высказал и С. М. Бонди: «Наличие в ней сказочной схемы, притом хорошо знакомой зрителю и читателю, придает произведению характер какой-то обобщенности. Этому впечатлению служит и положенная в основу пьесы простая симметричная схема сюжета. В первой половине пьесы князь, бросив свою любовницу, является виновником ее гибели, во второй половине он возвращается к ней и гибнет сам жертвой ее мести (на такую развязку, по крайней мере, намекает написанная часть пьесы)»<sup>2</sup>.

Если расширить эти наблюдения, то откроется своеобразный закон пушкинского стиля (проявляющийся от самого начала двадцатых годов до последних произведений поэта). Для его всестороннего освещения необходимы примеры из разных жанров и разных периодов пушкинского творчества.

§ 2. Прием вариаций одной темы, которая, двигаясь по разным субъективным сферам изложения, образует контрастные параллели, совпадения, отражения и видоизменения одних и тех же образов, — этот прием укрепился в лирике Пушкина в самом начале двадцатых годов. Повидимому, именно из лирического стиля он проник и в стиль драмы и художественной прозы Пушкина. В качестве иллюстрации можно воспользоваться стихотворением «К Овидию» (1821). Поэт, рисуя себя в заточении «близ тихих берегов» изгнания и смерти Овидия, в местах, прославленных «безотрадным плачем» римского элегика и еще не забывших «его лиры нежного гласа», его «молвы», сперва в форме обращения к Овидию изображает край изгнания и судьбу латинского поэта — в аспекте его элегий и посланий, их унынья, слез и стона<sup>3</sup>.

Как часто, увлечен унылых струн игрою,  
Я сердцем следовал, Овидий, за тобою...

Отсюда — продиктованное умилением воспроизведение картин природы, жизни и тяжелой горести Овидия в том виде, как они переданы потомству в «сих элегиях» и письмах на родину из отчины варваров («Ты в тяжелой горести далекой дружбе пищешь») <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Подделка «Русалки» Пушкина, Сб. статей и заметок, СПб, 1900, стр. 88—89.

<sup>2</sup> Комментарии к «Русалке» в VII томе Соч. Пушкина, изд. Акад. наук СССР, 1935, стр. 632.

<sup>3</sup> Ср. отзыв Пушкина об «Элегиях Понтийских», о «плаче» Овидия в рецензии на «Фракийские элегии», стихотворения Виктора Теплякова, 1836.

<sup>4</sup> Ср. статью А. И. Малеина: «Пушкин и Овидий», отд. оттиск, Петроград, 1915. Ср. также комментарии П. О. Морозова к этому стихотворению в третьем томе прежнего академического издания соч. Пушкина.

В этой элегической повести об Овидии, окрашенной любовным умилением, ищутся точки соприкосновения, соответствия с судьбой лирического я, угадывается общность жизненной драмы<sup>1</sup>. Но лирическое повествование обманчиво переходит к изображению контраста в переживании той же участи «суровым славянином». «Печальные картины песнопений» Овидия, оживленные «в мечтах воображенья», поверяются личным восприятием и наблюдением современного поэта-изгнанника:

Но взор обманутым мечтаньям изменял.

В этом новом аспекте лирического выражения и изображения жалобная экспрессия исчезает. Картины изгнания не вызывают «тщетного стога», а «пленают втайне очи». Та же действительность меняет свои краски, свое содержание и значение для иного восприятия, для сознания изгнанника, привыкшего к «снегам угрюмой полуночи». Природа контрастно преобразуется. Вопреки жалобам римского поэта на «туманный свод небес», суровый славянин находит, что

Здесь долго светится небесная лазурь.

Поражавшие Овидия «обычные снега» и «краткой теплотой согретые луга» у северного поэта вызывают иную оценку:

Здесь кратко царствует жестокость зимних бурь.

Вместо «холмов без винограда» и «хладной Скифии свирепых сынов» — новый поэт видит:

На скифских берегах переселенец новый,  
Сын юга, виноград блистает пурпуровый.

Так стройно и симметрично движутся отражения элегических образов Овидия, но в перевернутом, контрастно обращенном виде. И тому мучительному контрасту, который для Овидия представляла «мрачная пустыня хладной Скифии» сравнительно с «Италией прекрасной», с «великим Римом», «священным градом отцов», и «теньями мирными отечественных садов», русский поэт, «изгнанник самовольный», противопоставляет

---

<sup>1</sup> Ср. стихотворение из письма к Гнедичу: «В стране, где Юлией вечанный...»

Любопытно, что в этот период своей южной ссылки Пушкин даже письма свои наполняет образами и выражениями Овидия, открытыми или замаскированными цитатами из его произведений. Например, в письме к Н. И. Гнедичу (от двадцать седьмого июня 1822 года): «Пожалейте обо мне: живу меж Готов и Сарматов; никто не понимает меня» («Письма», I, стр. 31). Ср. у Овидия:

Quem mihi nunc animum dura regione jacenti  
Inter Sauromatas esse Getasque putes?  
(Tristia, III, 3, 5—6.)

Barbarus hic ego sum, quia non intelligor ulli?  
(Tristia, V, 10, 37.)

яной, как бы наизнанку вывернутый контраст родины и «скифских берегов»:

Уж пасмурный декабрь на русские луга  
Слоями расстилал пушистые снега;  
Зима дышала там: а с вешней теплотою  
Здесь солнце ясное катилось надо мною;  
Младую зелень пестрел увядший луг,  
Свободные поля взрывал уж ранний плуг;  
Чуть веял ветерок, под вечер холодея;  
Едва прозрачный лед, над озером тускнея,  
Кристаллом покрывал недвижные струи.

И на этом пленительном фоне, как субъективное видение, появляется навеянное воспоминанием о поэтическом предшественнике, о лирическом «двойнике», тень Овидия:

И по льду новому, казалось, предо мной  
Скользила тень твоя, и жалобные звуки  
Несли издали, как томный стон разлуки.

Так в художественной композиции устанавливается контрастный параллелизм двух взаимно отражающихся образных сфер. Обе эти контрастные вариации лирической темы затем переносятся в новый смысловой план — в план сознания и лирических переживаний «позднего потомка».

Этот потомок, как бы следуя по путям лирического я:

Узнав, придет искать в стране сей отдаленной  
Близ праха славного мой след уединенный...

И как тень Овидия предносится русскому поэту,<sup>1</sup> так и этому потомку —

К нему слетит моя признательная тень,  
И будет мило мне его воспоминанье.

Тем самым осуществляется преемственность заветного предания и намечаются новые возможности сравнения, новые признаки подобия и различия между образом Овидия и образом русского поэта-изгнанника:

Как ты враждующей покорствуя судьбе,  
Не славой, участью я равен был тебе.

В последующем изображении этой участи как бы синтезируются уже ранее отмеченные формы контрастных соотношений и несоответствий:

Здесь, лирой северной пустыни оглашая,  
Скитался я в те дни, как на берега Дуная  
Великодушный грек свободу вызывал:  
И ни единый друг мне в мире не внимал;  
Но чуждые холмы, поля и рощи сонны,  
И музы мирные мне были благосклонны.

В лирическом стиле Пушкина разновидности этого приема отражений многообразны. Нередко этот прием здесь применяется

---

<sup>1</sup> Ср. стихотворение «Баратынскому из Бессарабии» (1822).

в свернутом виде, в зависимости от степени эмоционального напряжения речи. В лирике Пушкина нередко бывает, что сразу же, с самого начала стихотворения, читатель (или слушатель) вступает в атмосферу напряженной экспрессии, иногда загадочной, противоречивой, иногда однородной, которая, меняя свои краски, то ослабляясь, то снова напрягаясь до предела, вполне раскрывается лишь в заключительном аккорде, в последних стихах. Для понимания этих особенностей пушкинского стиля следует обратиться к стихотворению «Ив. Ив. Пущину» (1826). В композиции этого стихотворения вариации, соответствия и отражения образов определяют связь и соотношение строф. Одна и та же тема, один и тот же мотив о звуке, о голосе, несущем утешенье изгнанникам в ссылку и заточенье, — развивается в обеих строфах. Реально-бытовые образы прошлого из жизни ссыльного поэта (воспоминания о свидании опального поэта с Пущиным) становятся символическими предвестиями надежд и утешений в каторжной судьбе декабриста Пущина. Семантически близкие образы перебрасываются из одного лирического плана в другой, от лирического я к лирическому ты, и выстраивается параллелизм таких лирических соответствий и отражений:

<i>И я судьбу благословил,</i>	<i>(Да голос мой) душе твоей</i>
<i>Когда мой двор уединенный,</i>	<i>Дарует то же утешенье!</i>
<i>Печальным снегом занесенный,</i>	<i>Да озарит он заточенье...</i>
<i>Твой колокольчик огласил.</i>	

Ср. в послании «В Сибирь»:

*Любовь и дружество до вас  
 Дойдут сквозь мрачные затворы,  
 Как в ваши каторжные норы  
 Доходит мой свободный глас.  
 (1827.)*

В «Послании к Великопольскому, сочинителю сатиры на игроков» (1828), очень остро проявляется тот же прием симметрических вариаций одной темы, но в плане литературного пародирования.

§ 3. В области широкого повествовательного стиля зародыши этого приема отражений впервые появляются в языке «Кавказского пленника». Принцип «рассеянной», байронической композиции приводил к разрушению прямой хронологической последовательности в течении повествования и в ходе описаний. Происшествие вдвигалось сразу в строй изображаемой действительности в том виде, как оно открывалось чужому наблюдению и сознанию. Все предшествующие события оказывались скрытыми, не воспроизведенными. Но затем они постепенно вступают в мир повествования, преломляясь через сознание разных действующих лиц. Таким образом, одни и те же предметы и явления представлялись в различном освещении. Правда, в стиле



«Кавказского пленника» фабульная замедленность и несложность действий мешала применению развернутых и разнообразных форм сюжетного параллелизма и сюжетных отражений.

Но нельзя не заметить таких соответствий и отражений:

И вдруг пред ними на коне  
Черкес. Он быстро на аркане  
Младого пленника влачил.  
Вот русский! хищник возопил...  
Но пленник хладный и немой  
С обезображенной главой,  
Как труп, недвижим оставался.

И странника в ущелья гор  
Уже влечет аркан летучий,  
Стремится конь во весь опор...  
Кроавый след за ним бежит...  
Седой поток пред ним шумит —  
Он в глубь кипящую несется;  
И путник, брошенный ко дну,  
Глотает мутную волну,  
Изнемогая смерти просит  
И зрит ее перед собой...  
Но мощный конь его — стрелой  
На берег пенистый выносит.

Этот принцип варьирования и отражения одних и тех же образов проходит через всю композицию пушкинской поэмы «Цыганы». Он связан здесь с новыми формами построения образа героя, которые, хотя и подготавливались стилем предшествующих поэм («Кавказского пленника» и особенно «Бахчисарайского фонтана»), только в «Цыганах» нашли законченное и яркое выражение. В самом деле, уже рассеянные в поэме намеки на прошлое Алеко внушают смутное ощущение связи, параллелизма между скрытыми событиями драмы, приведшей Алеко к изгнанию из общества, завлекшей его в «пустыню», и между той будущей трагедией, которая завершится отлучением Алеко от цыганского табора. Земфира, нашедшая Алеко в пустыне, спасает его от преследований закона:

Его преследует закон.

Эти слова получают отзвук в приговоре старика, снова обрешем Алеко на одиночество:

Оставь нас, гордый человек!  
Мы дики, нет у нас законов,  
Мы не терзаем, не казим,  
Не нужно крови нам и стонов;  
Но жить с убийцей не хотим...  
Ты для себя лишь хочешь воли...

Параллелизм контрастных соответствий еще рельефнее намечается в тех стихах, которые, скользя по грани авторского повествования и лирического раздумья самого героя, изображают внутреннее содержание до-цыганской жизни «изгнанника перелетного»:

И жил, не признавая власти  
Судьбы коварной и слепой;  
Но, боже, как играли страсти  
Его послушную душой!

С каким волнением кипели  
В его измученной груди!  
Давно ль, на долго ль усмирели?  
Они проснутся: погоди.

Эти намеки и образы, — после того, как трагедия рока и страстей еще раз настаивает героя, — варьируются в авторском заключении:

*И всюду страсти роковые,  
И от судеб защиты нет.*

В эту семантическую двупланность, которая осложняется контрастом «неволи душевных городов» — и цыганской «вольности», затем врывается новый мотив, новая вариация, косвенными, обманчивыми намеками подготавливающая к трагической развязке «вольной» жизни Алеко. Это — история Овидия, поставленная стариком в параллель к судьбе Алеко:

Ты любишь нас, хоть и рожден  
Среди богатого народа;  
Но не всегда мила свобода  
Тому, кто к неге приучен.  
Меж нами есть одно преданье...

Это «преданье», с одной стороны, как бы противопоставляет злому и смелому Алеко, «вольному жителю мира», образ тоскующего изгнанника, Овидия — «святого старика», который был

Млад и жив душой незлобной...  
И жил он на берегах Дуная,  
Не обижая никого,  
Людей рассказами пленяя.  
Не разумел он ничего,  
И слаб и робок был как дети...  
Но он к заботам жизни бедной  
Привыкнуть никогда не мог...

С другой стороны, образ Овидия, караемого изгнанием за преступление, естественно сблизился с образом Алеко, и — на общем фоне пушкинской лирики (ср. «В стране, где Юлией венчанный...», «Чаадаеву», «Овидию») — бросал на образ Алеко автобиографический ответ — от жизненной судьбы самого Пушкина. Вместе с тем, в сфере прямого развития сюжета эта параллель с несчастным изгнанником, особенно на фоне непосредственно предшествующего изображения унынья, тайной грусти Алеко:

Уныло юноша глядел  
На опустелую равнину  
И грусти тайную причину  
Истоковать себе не смел, —

рождала предчувствие трагического разлада в душе Алеко, убеждала в том, что городские страсти опять проснутся в его измученной груди. Однако эти намеки не могли двигаться по пути исторической судьбы Овидия. Слишком контрастны были образы

изгнанников и их отношение к «душным городам», тем более, что для Алеко цыганская вольность сплелась с образом Земфиры. Достаточно сопоставить слова Алеко — о себе:

О чем жалеть? Когда б ты знала,  
Когда бы ты воображала  
Неволюдушных городов!..

А я... одно мое желанье  
С тобой делить любовь, досуг  
И добровольное изгнанье...

и старика — об Овидии:

И все несчастный тосковал,  
Бродя по берегам Дуная,  
Да горьки слезы проливал,  
Свой дальний град воспоминая.

Таким образом, побочный сюжетный вариант, изображающий участь другого изгнанника, для цыганской истории Алеко был знаменателен не прямыми подобиями, а косвенной темой: «не всегда мила свобода...» Но мотив любви и образ Земфиры, сочетаясь с историей Алеко, ведут к новым ярким кругам семантических параллелей, отражений и вариаций. Здесь-то и пролегал граница между первой и второй частью поэмы.

Любовь Алеко к Земфире контрастно освещается образом старика. В соотношении образов старика и Алеко запечатлен контраст двух миров — цыганского, вольного и мирного, и мира цивилизации, городского, культурного, влачащегося в оковах просвещения и социального рабства. Параллелизм образов подчеркивается общностью мотивов любовной драмы: Земфире в судьбе Алеко соответствует Мариула в жизни старика. В то время как драма Алеко разворачивается и в авторском повествовании и в сценических картинах, старик сам — в длинном монологе — рассказывает повесть о себе. Таким образом обе драмы резко разграничены приемами их стилистического оформления. Симметрический параллелизм этих двух линий сюжета сказывается уже в том, что образ Мариулы впервые является в речах старика — в связи с песней Земфиры: «Старый муж, грозный муж, режь меня, жги меня», с песней, которая служит символическим предвестием трагического финала драмы Алеко. Поэтому и слова старика:

Ее, бывало, в зимню ночь  
Моя певала Мариула,  
Перед огнем качая дочь. —

и указание на памятность этой песни:

Но заронила песня эта  
Глубоко в памяти моей, —

звучат как подчеркнутая параллель к истории Алеко и Земфиры: Земфира ведь поет Алеко эту песню тоже у люльки своего ребенка. Далее это «синонимическое» несопадение двух однород-

ных эпизодов становится еще острее, рельефно обнаруживая антитезу двух образов:

Рассказ старика  
...только год  
Меня любила Мариула

Я мирно спал; заря блеснула;  
Проснулся я: подруги нет!

Авторский рассказ  
Прошло два лета...  
Земфира  
Его любовь постыла мне...  
Авторский рассказ

Алеко спит. В его уме  
Виденье смутное играет;  
Он, с криком пробудясь во тьме,  
Ревниво руку стирает;  
Но обробелая рука  
Покровы холодные хватает —  
Его подруга далека...

Стилистическое сопоставление наглядно показывает сгущенную романтическую экспрессию авторского повествования, эмоционально изображающего волнение Алеко — в контраст горестно-бесстрастному лаконизму старческого рассказа, приближенного к стилю народного эпоса:

Ищу, зову—пропал и след.  
Тоскуя, плакала Земфира,  
И я заплакал!..

Он с трепетом привстал и внемлет.  
Все тихо: страх его объемлет.  
По нем текут и жар и холод;  
Встает он, из шатра выходит,  
Вокруг телег, ужасен, бродит...  
Нетерпеливо он идет,  
Куда зловещий след ведет...

Здесь лирически-мирный лаконизм скорбной повести старика, просто называющего действия и чувства, еще острее контрастирует с эмоционально насыщенным, воспроизводящим все детали действия, все оттенки чувств и краски пейзажа, индивидуализированным стилем романтического повествования о пробуждении Алеко, о поисках жены и об открывшейся ему картине любовного свидания на «обесславленной» могиле. Этот контраст завершается сценой убийства, изображением мрачного отчаяния Алеко, прощальной речью старика и символическим образом одинокой телеги.

Однако интересно не только указать, но и проследить все композиционное движение этого приема семантических вариаций и отражений в «Цыганах». Он обостряет тонкость психологического рисунка и углубляет его перспективу. При его посредстве атмосфера ожидания трагического конца, который предвещается с разных сторон и предчувствием которого постепенно захватываются все лица и вся природа, — становится все напряженнее, а тяготеющий над Алеко рок — неизбежное, пока, наконец, удар не разражается, — и Алеко, подобно раненому журавлю:

Один печально остается.

Принцип контрастного параллелизма, прием симметрической антитезы образов охватывают композицию всех сцен второй «главы» «Цыган», следующих за повествовательным вступлением:

Прошло два лета. Так же бродят  
Цыганы мирною толпой.

(Ср. начало поэмы:

Цыганы шумною толпой  
По Бессарабии кочуют.)

Уже песня Земфиры символически, в намеках, внушает читателю смутное понимание новой складывающейся ситуации и предвещает трагическую развязку действия («Умираю любя»). Эта трагическая сцена, разыгрывающаяся у люльки на *вешнем* солнце, вызывает в старике, который «греет уж остывающую кровь», воспоминание о другой, с виду похожей картине. Но картина эта, перенесенная в обстановку *зимней ночи*, лишена трагического колорита. Ее краски, экспрессия — иные. И даже страшная песня Земфиры звучит тут по-иному:

Ее, бывало, в зимню ночь  
Моя певала Мариула,  
Перед огнем качая дочь.

Комментарии старика как бы направлены на то, чтобы освободить песню Земфиры от личных трагических намеков, представить ее как обычную «забаву света».

Следующая сцена переносит действие в «ночную тишину». Символика песни Земфиры реализуется в сознании сонного Алеко. Он во сне переживает картины и образы песни, видит их воплощенными в своей личной судьбе. Но сон Алеко скрыт в сумерках намеков и недомолвок, которые движутся двумя рядами, двумя цепями, затем смыкающимися. В одном ряду образов драматически вырисовывается новая жизненная ситуация, которая все еще полускрыта, выступает в тумане, но все теснее и теснее сжимается в трагический круг неотвратимого рока.

Старик

Тебя он ищет и во сне:  
Ты для него дороже мира.

Земфира приоткрывает завесу над уголком внутреннего своего мира, показывая его непосредственно, а не в образах песни:

Его любовь постыла мне,  
Мне скучно, сердце воли просит.  
Уж я...

Но тут исповедь Земфиры прерывается: Земфира испугана криком сонного Алеко. По описанию стопа и скрежета мечущегося во сне Алеко и их отражений в сознании Земфиры приходится угадывать образы сна и мерцающую сквозь них реальную обстановку основного действия. Таким образом, второй ряд символических предвестий скрыт в образах сна Алеко.

Характерный прием романтического стиля, укрепленный в

русской литературе Пушкиным, — прием побочного, косвенного изображения событий, действий, прием воспроизведения их не в прямом течении, а в многообразных, изменчивых отражениях и таинственных, темных предзнаменованиях и намеках — проявляется в структуре «Цыган» с острой выразительностью и напряженностью. Так, сон Алеко в его непосредственном содержании лишь еле осязаемыми чертами, отдельными деталями проступает на поверхность изображения. Сновиденье лишь угадывается в прерывистых репликах Земфиры:

Послушай, сквозь тяжелый сон  
И стонет, и рыдает он...  
Отец мой! шепчет он: Земфира!

...но тише! слышишь? он  
Другое имя произносит...

...Слышишь? хрипый стон  
И скрежет ярый!.. как ужасно!  
Я разбужу его.

Земфира как бы вглядывается, вслушивается в сон Алеко и страшится за участь свою и того, кто еще не назван, не выступил открыто на сцену, хотя ужэ стоит между Земфирой и Алеко и лирически обрисован песнею:

Он свежее весны,  
Жарче летнего дня...

На него-то и намекает Алеко, сам рассказывая о своем сне:

Мне снилась ты.  
Я видел, будто между нами...  
Я видел страшные мечты!

И опять в резком эмоциональном контрасте с первой сценой — Земфира уже не бросает вызова своей судьбе, не дразнит Алеко, а успокаивает его, отводит его от «мучительных снов»:

Не верь лукавым сновиденьям.

Трагическое отчаяние звучит в ответной реплике Алеко:

Ах, я не верю ничему:  
Ни снам, ни сладким увереньям,  
Ни даже сердцу твоему.

Так образы, предвещающие сцену измены и гибели, причудливо меняют свои формы: одна и та же трагическая ситуация — неверная жена, любовник и грозный муж, от руки которого умирает изменница, — изображается в песне Земфиры и предчувствуется в смутных намеках и обрывках мучительного сна Алеко.

В третьей сцене та же трагическая ситуация повторяется в повести старика о Мариуле и самом себе. Здесь еще осязательнее очертания прямых соответствий и контрастов между драмой старика и драмой Алеко. Повесть старика — это сюжетно-идеологическая антитеза судьбы Алеко. Вместе с тем она

является и вариацией семейной драмы Алеко и последним предвестием ее трагического исхода. Но эта повесть — лишь эпизод целостного драматического акта. Алеко здесь выступает уже замученный тоской. Он знает все — и, не скрывая, говорит об этом, обезумев от разлада, от пропасти между упоительным счастьем прошлого и ужасом настоящего, которому он не хочет верить.

И что ж? Земфира неверна!  
Моя Земфира охладела!

Алеко как бы ищет опоры в старике. Трогательно звучит его обращение: *отец*, однажды и только в этой сцене произнесенное. Но повесть старика, предложенная в утешение и назидание Алеко, вызывает обратную реакцию в нем. Она вызывает в Алеко возмущение и протест своим концом. Она удостоверяет в неизбежности того трагического финала, который предрекался песнью и «ярим скрежетом» сна. Этот будущий финал теперь находит свое определение и выражение в вопросе Алеко:

Да как же ты не поспешил  
Тотчас вослед неблагодарной  
И хищникам и ей, коварной,  
Кинжала в сердце не вонзил?

Так всплески одних и тех же тем, образов, ситуаций в разных драматических контекстах поэмы постепенно сливаются в один трагический поток событий — в сцене разоблачения измены Земфиры, в сцене убийства любовников. И в этой сцене легко можно увидеть те соединительные нити, которыми стягиваются с развязкой и образы песни Земфиры и символы сна Алеко. Сцена убийства открывается также изображением сна Алеко:

Алеко спит. В его уме  
Виденье смутное играет;  
Он, с криком пробудясь во тьме,  
Ревниво руку протирает,  
Но обробелая рука  
Покровы холодные хватает —  
Его подруга далека...

Сон Алеко неотривен от действительности. «Смутное виденье», играющее в его уме, связано с образом Земфиры, с ревностью к ней. И когда Алеко видит любовников, он узнает в их тенях образы, уже являвшиеся во сне.

Идет... и вдруг... иль это сон?  
Вдруг видит близкие две тени  
И близкий шопот слышит он  
Над обесславленной могилой.

Теперь песня Земфиры как бы разыгрывается в лицах, и ее отголоски звучат в таком диалоге:

Земфира

Нет, полно, не боюсь тебя!  
Твои угрозы презираю,  
Твое убийство проклиная...

Алеко  
Уми ж и ты!

И Земфира умирает с последними словами песни на устах:

Умру любя...

Так, согласно романтическому канону, в «Цыганах» гибнут все герои.

Прием вариаций и отражений в «Цыганах» однажды приводит к неожиданному параллелизму образов, которые кажутся далекими и разнородными по своему прямому предметному значению. Характеристика медведя метафорически приспособлена к образу Алеко:

*Медведь, беглец родной берлоги,  
Косматый гость его шатра...*

Еще Белинский назвал эти стихи «ультраромантическими» и вскрыл их несоответствие реальному «предмету»: «Что такое «беглец родной берлоги»? Не значит ли это, что медведь бежал без позволения и без паспорта из своей берлоги? Хорошо бегство для того, кто взят насильно, при помощи дубины и рогатины! Этот медведь — похищенец, если можно так выразиться, но отнюдь не беглец. Что такое «косматый гость шатра»? Что медведь добровольно поселился в шатре Алеко? Хорош гость, которого ласковый хозяин держит у себя на цепи, а при случае угощает дубиной. Этот медведь скорее пленник, чем гость».

Несоответствия этого рода исчезают в пушкинском стиле с ростом реалистических тенденций.

Прием варьирования одного образа, одной темы и композиции литературного произведения не всегда сводится к открытой сюжетно напрягающейся цепи параллелей или к распространяющимся кругам соответствий, отражений и сопоставлений<sup>1</sup>. Вариация образа, сюжета иногда бывает «свернута». Она может прорывать основную ткань повествования только всплесками намеков. Она может лишь подразумеваться как своеобразно окрашивающий понимание сюжета и образов литературного произведения «задний план». В таком случае само художественное произведение в целом выступает на фоне предполагаемой им художественной структуры как ее «вариация», ее видоизменение или как ее пародия. Так Пушкин и разъясняет замысел своей поэмы «Граф Нулин» (1825). Намеки или явные указания на стоящий за рядами прямых значений второй строй образов

---

<sup>1</sup> О приеме отражений, сопоставлений и контрпараллелей в «Евгении Онегине» см. в моей книге: «Язык Пушкина», стр. 226—227. Подробней — в особой работе моей «Язык и стиль «Евгения Онегина».



раздваивают смысловой облик литературного произведения. Осложняется понимание основного сюжетного рисунка. Становится изменчивой и двойственной перспектива изображения. Подразумеваемые образы являются не только канвой для новой сюжетной вариации, но и средствами метафорического изображения и осмысления. В смещении образов, которое достигается передвижением двух планов повествования, в изменении бытовой обстановки и заключается стилистическая острота этого приема литературных отражений и метафорических (иногда с пародийным оттенком) слияний. Именно такое значение в реалистическом стиле «Графа Нулина» имеют стихи, открывающие в графе Нулине и Наталье Павловне пародийных «двойников» Тарквиния и Лукреции, стихи, «искажающие» бытовую облик героев ироническим приравниванием их к литературным «прототипам». Любопытно, что Пушкин отказался от названия своей поэмы «Новый Тарквиний» и предпочел ему простое реалистически-изобразительное сочетание титула и характеристической фамилии: «Граф Нулин». Тем самым устранялась заранее данная непосредственная проекция всего пушкинского произведения на «Лукрецию» Шекспира (ср. «Шекспировы духи» В. К. Кюхельбекера). Ведь она тискама пародийного параллелизма сжимала бы реальную, бытовую обстановку действия, стесняла бы «правдоподобное» развитие характеров и причудливо-изменчивое движение авторского образа<sup>1</sup>. Поэтому сопоставление графа Нулина с Тарквинием, метафорическое именование его Тарквинием внедряется лишь в те места композиции, где сближение по комическому соответствию или контрасту с литературной «биографией» Тарквиния и Лукреции звучало особенно «оксюморно», особенно неожиданно.

И тотчас, на плеча накинув  
Свой пестрый шелковый халат  
И стул в потемках опрокинув,  
В надежде сладостных наград,  
К Лукреции Тарквиний новый  
Отправился на все готовый...  
Она Тарквинию с размаха  
Дает пощечину, да, да!  
Пощечину, да ведь какую!

Для сюжетного завершения этой пародийной антитезы, несколько не затеняющей яркого реализма русских бытовых картин, применен прием побочного комедийного освещения подразумеваемой обстановки происшествий:

Но кто же более всего  
С Натальей Павловной смеялся?  
Не угадать вам. — Почему ж?  
Муж? — Как не так. Совсем не муж...  
Смеялся Лядин, их сосед,  
Помещик двадцати трех лет.

<sup>1</sup> Ср. статью Б. М. Эйхенбаума: «О замысле «Графа Нулина». «Временник Пушкинской комиссии», 1937, № 3, стр. 352—357.

И после этого заключительного штриха пародийный образ современной Лукреции выступал во всей выразительности иронической интерпретации. Автор косвенными намеками направляет внимание читателя в эту сторону, в сторону перелицованной Лукреции из русского помещного быта, делая иронический вывод из пьесы:

Теперь мы можем справедливо  
Сказать, что в наши времена  
Супруга верная жена,  
Друзья мои, совсем не диво.

При такой затененности литературного приравнения и пародирования, у читателя, склонного к литературной «этимологизации», могут возникнуть и другие параллели, другие сопоставления элементов сюжета, образов пушкинской поэмы с поэмой Шекспира (вроде тех, которые сделаны в примечаниях редактора старого академического издания)<sup>1</sup>.

Но на это и рассчитан принцип стилистического варьирования образа, темы. Он глубже разных методов открытого пародического искажения, так как не ограничен прямым полемическим умыслом. Его многозначительность пропорциональна его «загадочности».

Этот прием вариаций и отражений в повествовательном стиле органически связан с особенностями словесной структуры образа автора или рассказчика в творчестве Пушкина. Слово в пушкинском стиле связано с предметом через разные сферы «субъектных» осмыслений, которые уясняются или намеками автора, его экспрессией, его манерой сопоставлений, или создаются участием в повести нескольких рассказчиков. В зависимости от характера автора или рассказчика, от их изменчивых точек зрения, одни и те же словесные цепки, одни и те же группы образов могут приобрести разные смыслы, вступить в разные соотношения. Разные «субъекты» повествования различно воспринимают и понимают раскрывающийся в однородных образах мир предметов и событий. В повествовательном стиле Пушкина вещи и происшествия, характеры, поступки и переживания не обращены к читателю непосредственно, а повертываются к нему разными сторонами — и притом нередко показываются в отражениях, преломленных через сознание разных рассказчиков или персонажей. Обычно у Пушкина поток одинаковых мотивов и образов постепенно перемещается из одной субъектной сферы в другую. Близкие по своему составу и строю образы, проходя сквозь преломляющую среду разных субъектных планов повествования, складываются в сложную систему взаимоотражений, намеков и соответствий. Сюжет движется не по прямой линии, а зигзагообразно, отражаясь различно в разных повествовательных сферах. Он образует симметрические узоры, связанные

---

<sup>1</sup> Соч. А. Пушкина, изд. Акад. наук, т. IV, 1916.

отношениями параллелизма, контраста и семантической взаимобусловленности. И все эти узоры получают законченность и единство тогда, когда автор (обычно — в конце повести) лаконично указывает или показывает читателю опущенные или утаенные части основных звеньев сюжета.

§ 4. В связи с таким сложным строением сюжета, принцип вариаций и отражений получает особенное значение в стиле художественной прозы Пушкина. Старые сентиментальные или романтические образы, проходя последовательно через восприятие разных персонажей и через оценку автора, регулируемую чужие точки зрения, подвергались реалистической перелицовке. Они меняли свой облик и свое содержание, приобретая смысловую глубину и национально-историческую меткость. Их отражения в разных планах повествования придавали им многозначность.

Многообразие значений одного клубка образов, которые, как симфоническая тема, а иногда как лейтмотив, связывают между собой части повествовательной конструкции, особенно ярко и остро выступает в повести «Метель». Здесь таким семантическим стержнем являются образы метели. Последовательность их явления и своеобразия их стилистического выражения находятся в полном соответствии со сменой субъектных плоскостей. Образы метели четыре раза вступают в движение рассказа. Правда, рассказчик, если эпиграф считать отдельной сферой речи, сменяется только трижды. Но в пушкинском стиле основной повествователь многолик и изменчив. Он попеременно склоняется к плану сознания то одного героя, то другого.

Прежде всего метель изображается в эпиграфе из «Светланы» Жуковского:

Кони мчатся по буграм,  
Топчут снег глубокий...  
Вот в сторонке божий храм  
Виден одинокий.

. . . . .

Вдруг метелица кругом;  
Снег валит клоками;  
Черный вран, свистя крылом,  
Вьется над санями;  
Вещий стон гласит печаль!  
Кони торопливы  
Чутко смотрят в темну даль,  
Воздымая гривы...

На фоне этого эпиграфа все сюжетное содержание «Метели» воспринимается как реалистическое перевоплощение и опровержение романтической символики «Светланы». Тема «Светланы» — тема судьбы, тема «суженого». Она обвеена атмосферой святочных гаданий, создающих колорит романтической «народности». Тема суженого воспроизводится в двух планах — сна и яви. Оба плана осмысливаются лирическим комментарием автора:

Здесь несчастье — лживый сон;  
Счастье — пробужденье.

О! не знай сих страшных снов,  
Ты, моя Светлана!

Таким образом тема судьбы и суженого сначала выражается в образах страшных снов, в образах несчастья. Эти «страшные сны» в основной своей части почти совпадают с любовной драмой Марии Гавриловны из «Метели»:

Едем! Поп уж в церкви ждет  
С дьяконом, дьячками;  
Хор венчальну песнь поет;  
Храм блестит свечами...

. . . . .

Идут на широкий двор  
В ворота тесовы;  
У ворот их сани ждут;  
С нетерпенья кони рвут  
Повода шелковы...

Но храм, по романтическому обыкновению и по примеру русских вариаций на тему бюргеровской «Леноры», в балладе Жуковского встретил Светлану ужасом.

Вдруг метелица кругом;  
Снег валит клоками...

Промчавшиеся мимо храма кони несутся к «хижинке под снегом», и затем все пропадает, все сгнуло во мраке метели, и Светлана остается наедине с гробом в пустой хижине.

Одинокая в потьмах,  
Брошена от друга,  
В страшных девица местах;  
Вкруг метель и вьюга...

Далее — романтические ужасы пробуждения мертвеца, то есть вся та «гробовая» фантастика, которую Пушкин пародически воспроизвел и осмеял в «Гробовщике» и «Черепе». Светлана пробуждается от «страшных снов», и перед ней открывается счастье пробужденья:

Статный гость к крыльцу идет...  
Кто? — жених Светланы...

Сюжет «Светланы» как бы переносится в историю замужества Марии Гавриловны, но подвергается здесь реалистическому преобразованию, обрастает культурно-бытовыми аксессуарами русской дворянской усадьбы начала XIX века. Характерно, что тот же образ Светланы выступает как литературная тень или романтическое предвестие национально-русского характера Татьяны — в связи с «чудным сном» Татьяны в пятой главе «Евгения Онегина», имеющей эпиграф из «Светланы» Жуковского:

О, не знай сих страшных снов,  
Ты, моя Светлана!<sup>1</sup>

Перед Марьей Гавриловной в «Метели», как перед Светланой, вместо мертвого жениха предстал после «опыта разлуки» полковник Бурмин. В эпиграфе к «Метели» как бы намечены, хотя в однотонных и романтически стилизованных силуэтах, основные образы повести, и метель предуказана как фон уже не «страшных снов», а реальных событий. В соответствии с законами своего стиля Пушкин делает метель, как и выстрел в повести того же названия, повторяющейся темой своей повествовательной полифонии. На метели, на ее течении обрываются тянущиеся параллельными рядами нити повести, пока Бурмин не связывает их в сюжетное единство своим рассказом о метели.

Интересно, что смысл образов метели и самый характер их стилистического развития во всех трех частях повести—разные. Сначала, когда стиль повествования склоняется к сентиментально-романтической точке зрения Марьи Гавриловны, метель воспроизводится в плане сознания и понимания молодой преступницы как предвестие несчастья: «...На дворе была метель; ветер выл, ставни тряслися и стучали; все казалось ей угрозой и печальным предзнаменованием...» «Ветер дул навстречу, как будто силясь остановить молодую преступницу...»

Напротив, когда повествовательный стиль, отрываясь от судьбы Марьи Гавриловны, сближается с сферой сознания Владимира и рассказчик (или рассказчица) сливает свое отношение к событиям с чужой точкой зрения, с переживанием их путником,

---

<sup>1</sup> Необходимо помнить, что «Светлана» Жуковского вплоть до середины двадцатых годов считалась лучшим и высшим воплощением национального типа русской девушки.

Гоголь в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» писал о «Светлане» Жуковского: «Светлана» и «Людмила» разнесли в первый раз греющие звуки нашей славянской природы, более близкие нашей душе, нежели какие раздавались у других поэтов. Доказательством тому то, что они произвели впечатление сильно на всех в то время, когда поэтическое чутье у нас было еще слабо развито».

В. К. Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» («Мнемозина», 1824, № 2) признавал: «Печатью народности ознаменованы какие-нибудь восемь—десять стихов в «Светлане» и в «Послании к Воейкову» Жуковского, некоторые мелкие стихотворения Катенина, два или три места в «Руслане и Людмиле» Пушкина» (стр. 38—39).

О плененности А. С. Пушкина образом Светланы свидетельствует Катенин, который видел в пушкинском «Женихе» смесь «Светланы» Жуковского и своего «Убийцы» («Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину», СПб. 1911, стр. 100—101: письмо от двадцать восьмого ноября 1827 года).

Ср. у Пушкина «К сестре» (1814):

Иль смотришь в темну даль  
Задумчивой Светланой  
Над шумною Невой?

тогда метель реалистически воспроизводится во всех фазах ее течения как длительный и разрушительный процесс, как действии грозной и враждебной силы, с которой приходится бороться путешественнику, охваченному сначала нетерпением, затем беспокойством и, наконец, отчаянием.

Основной формой изображения метели делаются глаголы движения, являющиеся грамматическими центрами коротких, сжатых предложений. К ним присоединяются такие же лаконические фразы, регистрирующие ход времени. В сочетании с глагольными обозначениями состояния, эмоций и дум Владимира глаголы движения становятся сложными образами, выражающими не только объективное течение событий, но и переживание их героем. Метель распадается на ряд фазисов, промежутков времени, и границей между ними является то вспыхивающая, то угасающая мысль путника о близости рощи и Жадрина. При этом называются и изображаются лишь такие действия и явления, которые непосредственно связаны с дорогой, с состоянием пути. «Сделалась такая метель, что он ничего не взвидел. В одну минуту дорогу занесло; окрестность исчезла во мгле мутной и желтоватой... Небо слилось с землею». За стремительным изображением начала метели следует движение коротких повествовательных отрезков, почти быстрых строф, из которых каждая заключается фразой об уходящем времени и об отдаленной цели (рощи, Жадрина «все было не видать»). Так как читатель предупрежден, что до Жадрина двадцать минут пути, то сначала почти по соседству располагаются фразы, изображающие ожидание Владимира посредством указания на Жадринскую рощу: «...ему казалось, что уже прошло более полчаса, а он не доехал еще до Жадринской рощи. Прошло еще около десяти минут: рощи все было не видать». А далее каждая семантически отграниченная повествовательная часть, точно и сгущенно говорящая с разными экспрессивными вариациями об одном и том же, — о направлении пути, о сугробах, о движении лошади, об ее изнеможении, о вдруг возникающих надеждах, о думах и действиях путника, — только через все большие и большие промежутки времени замыкается лаконическими указаниями на цель пути — на рощу или непосредственно на Жадринку: «Уже более часа был он в дороге. Жадринку должно было быть недалеко. Но он ехал, ехал, а поля не было конца...» — «Приближаясь, он увидел рощу. Слава богу, подумал он, теперь близко...» «Но он ехал, ехал, а Жадринка было не видать; роще не было конца...» «Владимир выехал из лесу; Жадринка было не видать...» Это повествовательное изображение нетерпеливого ожидания, смены надежды отчаянием в параллель с описанием такой же смены состояний выходящей из сил лошади, эти тонкие подчеркивания субъективно переживаемой бесконечности поля и рощи, бесконечно длящейся езды, эта непрестанная регистрация протекающего времени заставляют

читателя вместе с путником переживать метель, ее течение, и как бы вовлекают читателя в то же восприятие времени, какое усвоил, следуя своему герою, рассказчик.

Так метель в истории Владимира выступает как трагическое препятствие. Здесь метель — с драматической силой психологического реализма, которому подчинены даже приемы синтаксической изобразительности, — рисуется в аспекте борьбы с ней несчастного любовника, в изменчивом отражении сопровождавших эту борьбу эмоций.

Напротив, в неприязнительном и простодушном рассказе Бурмина метель только называется («поднялась ужасная метель»). Картина метели здесь свободна от драматических красок (ср. разговорное выражение: «метель не унималась»). Как синоним метели является слово «буря». С метелью считаются только ямщики: «Вдруг поднялась ужасная метель, и смотритель и ямщики советовали мне подождать... Ямщику вздумалось ехать рекою... Берега были занесены; ямщик проехал мимо того места, где выезжали на дорогу...» Эмоции самого Бурмина направлены в сторону от метели, протекают мимо нее. «Непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал. Между тем метель не унималась; я не вытерпел, приказал опять закладывать и поехал в самую бурю». Для Бурмина метель — «непонятная» случайность, через которую он ехал к «преступной проказе», оказавшейся потом его счастьем. В семантическом рисунке повести «Метель» игра словесных красок сосредоточена на разных образах метели, на разнородных субъективных отражениях одного круга явлений.

По этому же принципу семантического варьирования повторяющихся тем, по тому же принципу смысловых отражений образа, отпечатлевающихся в разных субъективных сферах речи, построены все повести Пушкина. Но в каждой из них этот прием имеет индивидуальные отличия. Особенно характерны формы его применения в повести «Барышня-крестьянка». Здесь уже заглавие-оксюморон намекает на смешение, слияние и разделение двух семантических планов сюжета. В «Барышне-крестьянке» симметрия словесных образов завуалирована густой сетью литературно-полемиических смыслов, направленных и на ироническую демонстрацию маски разочарованного романтического героя (в реалистическом образе румяного и простодушного Алексея Ивановича, который называет свою собаку литературно-романтическим именем *Sbogar'a*, а в черновой редакции — байроновского Лары), и на комически-бытовое перевоплощение вальтерскоттовской темы фамильной вражды (ср. иронию Муромского: «или ты к ним питаешь ненависть, как романтическая героиня?»), и на пародийное разоблачение сюжетов тайного брака и сентиментально-нравоучительных мотивов о чувствах крестьянки, о любви «благородного» дворянина к крестьянке (ср. имя Лизы и чтение героями «Натальи, боярской дочери»

Карамзина), и на шутивно-повествовательную реставрацию театральных постановок водевилей с переодеванием (традиции Мариво).

Но повторяющиеся ситуации в развитии темы барышни-крестьянки как сквозное действие проходят в разных вариациях и разных субъектных планах через всю повесть. Раздвоению образа героини соответствует двойственность ликов героя. Для барышень, воспитанных на романах, он надевает личину мрачного и разочарованного романтического героя. И этот лик «романтика» окружен авторской иронией, реалистически разоблачающей перед читателем приемы игры героя, совлекающей с него литературно-театральную маску: «Алексей размышлял о том, какую роль играть ему в присутствии Лизы. Он решил, что холодная рассеянность, во всяком случае, всего приличнее...» Ср. также: «Барышни поглядывали на него, а иногда заглядывались; но Алексей мало ими занимался». Напротив, в плоскости безыскусственного крестьянского восприятия и понимания — это «добрый, веселый барин». «Одно не хорошо: за девушками слишком любит гоняться». Этот разлад, это раздвоение преодолевает барышня-крестьянка, совмещающая в своем репертуаре обе роли и обе точки зрения — барышни и крестьянки. На это и намекает автор эпиграфом из Богдановича: «Во всех ты, Душенька, нарядах хороша»<sup>1</sup>.

В пушкинской повести параллельные ряды образов, связанные с историей превращений барышни в крестьянку и обратно, протекают по разным субъектным сферам. Прежде всего одна вариация темы барышни-крестьянки возникает в простонародном рассказе дворовой девушки Насти («лица гораздо более значительного, нежели любая наперсница во французской трагедии») об ее встрече с молодым Берестовым. Тут-то и происходит комическое разоблачение романтического героя, иронически подготавливающее любовные сцены с Акулиной. Крестьянка Настя реалистически срывает перед Лизой романтические покровы с героя, разрушая в ней сентиментально-романтические иллюзии барышни-дворянки: «А я так думала, что у него лицо бледное. Что же? Каков он тебе показался? Печален, задумчив?» — «Что вы? Да этакое бешеное! я и сроду не видывала. Вздумал он с нами в горелки бегать». — «С вами в горелки бегать! Невозможно!» — «Очень возможно. Да что еще выдумал! Поймает, и ну целовать!» — «Воля твоя, Настя, ты врешь!» — «Воля ваша, не вру. Я насилу от него отделалась. Целый день с нами так и провозился». — «Да как же, говорят, он влюблен

<sup>1</sup> Ср. в «Душеньке» Богдановича:

Во всех ты, Душенька, нарядах хороша:  
По образу ль какой царицы ты одета,  
Пастушкой ли где сидишь у шалаша,  
Во всех ты чудо света;  
Во всех являешься прекрасным божеством.



и ни на кого не смотрит?» — «Не знаю-с, а на меня так уж слишком смотрел, да и на Таню, приказчикову дочь, тоже; да и на Пашу колбинскую, да грех сказать, никого не обидел, такой баловник!»

На фоне этого рассказа мотив встречи мнимой Акулины с барином воспринимается как традиционное сюжетно-романтическое преобразование истории Насти и молодого Берестова.

Лирическая интродукция в стиле Карамзина («Заря сияла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнце, как царедворцы ожидают государя») сменяется драматическим воспроизведением сцены разговора мнимой крестьянки с барином. Густо подмешанное в речь Лизы бытовое крестьянское наречие разрывается проступившим в середине сцены языком барышни («Если вы хотите, чтобы мы были впредь приятелями, — сказала она с важностью, — то не извольте забываться»). Это смешение стилей Алексей комически объясняет влиянием Настеньки, «моей знакомой, девушки вашей барышни» («Вот какими путями распространяется просвещение»). Так устанавливается композиционный параллелизм двух сцен. Как естественный контраст к ним, являющийся видоизменением темы встречи с крестьянкой, помещается тонко и живописно обставленная немногими, но яркими бытовыми деталями сцена встречи Алексея с Лизой, с «смешной и блестящей» барышней. Характерно, что Лиза в этой сцене не действует сама. Она, или, вернее, ее маскарад, являются лишь объектом оценки и переживаний для всех участников обеда, кроме старого Берестова. Образ барышни как бы перебрасывается из одного субъектного плана в другой. Таким образом, реалистически воспроизведенные сцены встреч героя то с крестьянкой, то с барышней строятся соотносительно друг с другом; симметрия в связи и взаимодействии частей бросается в глаза. Наконец, композиционным завершением этого контрастного параллелизма в семантическом развитии темы является отождествление образов Лизы и Акулины, барышни и крестьянки, в сознании самого героя. Авторское повествование тогда сливается с плоскостью переживаний героя, с его точкой зрения. «Он вошел... и остолбенел! Лиза... нет, Акулина, милая, смуглая Акулина, не в сарафане, а в белом утреннем платье, сидела перед окном и читала его письма!» Для Алексея до самой развязки, описывать которую автор считает излишней обязанностью, Лиза сохраняет свой облик крестьянки во дворянстве, оставаясь преобразенной в барышню Акулиной (ср. комический диалог: «Акулина! Акулина!» — Лиза старалась от него освободиться... — «Mais laissez-moi donc, monsieur; mais êtes vous fou?» — повторяла она, отворачиваясь. «Акулина! Друг мой, Акулина!» — повторял он, целуя ее руки»).

В композиции «Гробовщика» — та же симметрия образов и тем. Повесть представляет контрастный параллелизм яви и сна, действительности реальной и бредовой. Эти два разных

плана изображения сначала кажутся одним последовательно развивающимся клубком авторского повествования, хотя в них обоих повторяется одна и та же тема с некоторыми вариациями. Но потом оказывается, что они противопоставлены, как явь и бред, воспроизводящий в причудливых сочетаниях образы и впечатления яви. Стилистические эффекты смещения и сопоставления этих двух вариантов темы о гробовщике составляют композиционный остов повести. Упоминание о «почтальоне Погорельского» (с которым сравнивается будочник Юрко) намекает на связь «Гробовщика» с «Лафертовской маковницей» Погорельского. Пушкин, пародийно рисуя пир романтических мертвецов на реальной основе быта гробовщика и немецких ремесленников Никитской улицы, в то же время как бы противопоставляет этот иронический параллелизм яви и сна, эту реалистическую игру двумя планами изображения романтическому единству реального и фантастического в «Лафертовской маковнице» Погорельского.

Этот скрытый автором слой литературно-полемических смыслов находил себе опору и в откровенной антитезе угрюмого московского гробовщика веселым и шутовым «гробокопателям Шекспира и Вальтер-Скотта» (ср. протесты самого гробовщика Прохорова против неуважительного отношения «басурман» к его профессии: «Что ж это, в самом деле... Чем ремесло мое нечестнее прочих? Разве гробовщик брат палачу? Чему смеются басурмане? Разве гробовщик *заер святочный?*»). Кроме того, уже начало «Гробовщика», рассказывающее о переезде гробовщика с семьей на новую квартиру, в купленный им желтый домик на Никитской, представляло открытую литературную параллель к «Лафертовской маковнице» Погорельского, где изображается переезд почтальона Онуфрича с семьей в доставшийся им по наследству деревянный домик у Проломной заставы.

Таким образом, начинив повесть сложным составом литературной полемики и пародии<sup>1</sup>, Пушкин располагает словесные образы «Гробовщика» в затейливых формах стилистической симметрии по принципу вариаций и отражений, соблюдая параллелизм — то прямой, то контрастный — жизни, «существенности» и сонных видений.

Интересно всмотреться в эти формы семантического параллелизма. Мир сновидения представляет собой фантастическое сплетение тех образов, из которых слагается авторское описа-

---

<sup>1</sup> Ср. иронический отказ автора от манеры нагромождения деталей, свойственной последователям Вальтер-Скотта, Ф. Купера, Вашингтона Ирвинга, В. Гюго и Бальзака: «Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами. Полагаю, однако ж, не излишним заметить, что обе девицы надели желтые шляпки и красные башмаки, что бывало у них только в торжественные случаи...» Кроме того, в черновых вариантах «Гробовщика» (рукоп. ЛБ № 2379) есть даже цитата из дантовского «Ада».

ние реального быта гробовщика (умирающая купчиха Трюхина, ее смерть — предмет мечтаний гробовщика; у Вознесенья «знакомец наш Юрко»; пирушка мертвцов-заказчиков у гробовщика как контрастная параллель к пиру друзей-заказчиков сапожника Готлиба Шульца; отставной бригадир, похороны которого во время проливного дождя нанесли убыток гробовщику).

Однако направление и степень наклона повествования к точке зрения гробовщика различны в передаче быта и фантастики сна. Ироническая отрешенность «образа автора» от изображаемой действительности, паутина литературных намеков, облегающих повествование о жизни гробовщика и немцев-ремесленников, — все эти особенности стиля затенены и ослаблены во второй части повести, в изложении картин сна (который, впрочем, только в эпилоге назван сном). Отсюда и открывается возможность, не прерывая прямого развития фабулы, строить последующие фантастические соьзтия как отголоски и отражения уже описанной действительности. Но эти две вариации одной и той же темы о ремесленнике и его заказчиках, помимо общности образов и мотивов, связывает единство профессионально-бытовой терминологии и идеологии, покоящееся на понятиях товар и заказчиков. Мир реальный и бредовой — оба реалистически характеризуются образами и предметами профессионального быта. «Похоронные дроги» везут имущество гробовщика на новоселье. «Гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с траурными шляпами, мантиями и фэкелами» заполняют кухню и гостиную желтого домика. Речь гробовщика, кроме брани, обращенной к дочерям, исчерпывалась профессиональными интересами — интересами торго (ср. разговор Прохорова с Готлибом Шульцем на профессиональные темы; ср. авторскую характеристику речи гробовщика: «Он разрешал молчание разве только для того, чтобы запрашивать за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастье (а иногда и удовольствие) в них нуждаться»). Думы гробовщика вращаются исключительно вокруг профессиональных расходов и убытков. Профессиональные тосты — кульминационный пункт пирушки у Готлиба Шульца.

Понятно, что вся символика сна рисуется еще более сгущенными красками гробовщического профессионализма. Смерть купчихи Трюхиной окутана атмосферой торговых расчетов. Она — апофеоз профессионального благополучия гробовщика (ср.: «Гробовщик, по обыкновению своему, побожился, что лишнего не возьмет; значительным взглядом обменялся с приказчиком»).

Фантастический праздник новоселья превращается в профессиональное торжество гробовщика, окруженного своими многочисленными клиентами («Все они, дамы и мужчины, окружили гробовщика с поклонами и приветствиями...»). Любопытно, что на мертвцов, изображенных сначала стилем «кладбищенского» романтизма, иронически накладывается профессиональная от-

метка применительно к экономической точке зрения гробовщика. Так, отставной бригадир — это заказчик, «похороненный во время проливного дождя». Он и наяву не выходил из головы гробовщика как виновник больших убытков. Таким же образом и отставной сержант гвардии Петр Петрович Курилкин, представляясь гробовщику, рекомендуется «тем самым, которому в 1799 году он, Прохоров, продал первый свой гроб — и еще сосновый — за дубовый...»

Повесть Пушкина пародийно низводит мертвецов с высот романтической фантастики в реальный мир профессионально-бытовых оценок, интересов гробовщика и взаимоотношений между ним и заказчиками. Этим достигается острый комический эффект реалистической материализации романтических «теней». Два аспекта художественной действительности обнаруживают однородность своего образно-идеологического состава и симметричность своего композиционного строя. Между ними усматриваются стилистические соответствия. Их объединяют предметно-смысловые параллели и взаимоотражения. На той же почве профессиональной фразеологии возникает новая своеобразная смысловая связь между двумя планами повествования. Ведь для гробовщика не только во сне, но и наяву мертвецы, потребители его товара, живы как «благодетели», как заказчики. Одушевленными и активными изображаются мертвецы в профессиональном разговоре между сапожником Шульцем и гробовщиком Прохоровым. Возникают противоречивые, каламбурно-контрастные сочетания слов: «Мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет». — «Сушая правда, — заметил Адриан, — однако же, если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой, а нищий мертвец и даром берет себе гроб». С этим же стилем изображения сливается и иронический возглас Юрко, обращенный к гробовщику: «пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов!» В этой смысловой атмосфере кажется естественным приглашение гробовщика, приведенное в ужас его работницу: «А созову я тех, на которых работаю: мертвецов православных... Милости просим, мои благодетели, завтра вечером у меня попить; угощу, чем бог послал...»

Таким образом в пушкинской повести явление живых мертвецов семантически оправдано и подготовлено профессионально-бытовыми формами речи и мысли гробовщика. Но и тут намечается пародийный контраст. Гробы в цеховой повести лишены всякого символического значения: они — изделия хозяина, произведения ремесла, товар, предмет торговли, расходов и убытков. Но этому профессиональному пониманию их иронически противопоставит эпиграф из «Водопада» Державина:

Не зрим ли каждый день гробов,  
Седня дряхлеющей вселенной?

В реалистически воспроизведенный мир профессионально-бытовых повседневных отношений, в мещанскую действительность жизни ремесленников, низвергается символическая риторика державинского «Водопада», где в космический план жизни и смерти человечества, вселенной перенесены бытовые понятия и образы водопада, гробов, боя часов, скрипа двери:

Не жизнь ли человекoв нам  
Сей водопад изображает?..  
.....  
Не зрим ли всякий день гробoв,  
Седин дряхлеющей вселенной?  
Не слышим ли в бою часов  
Глас смерти, двери скрип подземной?  
Не упадет ли в сей зев  
С престола царь и друг царев? <sup>1</sup>

Рисунки Пушкина в рукописи «Гробовщика» запечатлевают низкую прозу воспроизведенной действительности. Один из них изображает гробовщика с плоским, тупым, кретинообразным лицом, и немца Шульца с веселым вздернутым носиком, мирно попивающих чай; направо гробы.

В процессе композиционного видоизменения, варьирования образа, темы совершенно исключительную роль играют пушкинские эпиграфы. В них обычно уже заложены потенциально идеи и образы, которые потом находят разнообразное применение и отражение в стиле литературного произведения. Характерен в этом смысле эпиграф к «Станционному смотрителю». Эпиграф к «Станционному смотрителю» взят из стихотворения кн. Вяземского «Станция» (с многозначительной поправкой в одном стихе: «губернский регистратор» заменен «коллежским регистратором»). Как и у Пушкина, станция в стихотворении Вяземского является лишь фоном, однако не действия, а «горячей встречи неожиданных мыслей». С неподвижностью путника, застрявшего на почтовой станции, контрастирует неудержимый бег его разыгравшейся фантазии, которая стремительно мчится то в одну, то в другую сторону. Этот контраст иронически подчеркивается перебрасыванием от автора к читателю латинской эпитафии: *sta, viator* (путник, остановись), которая как пародический лейтмотив врывается непрерывно в прихотливую смену воображаемых картин.

Несоответствие между стилем словоохотливой каламбурной болтовни барственного автора, между беспорядочным «гуляньем досужного пера» и неподвижностью путешественника шуточно комментируется в заключительных строках авторских «примеча-

---

<sup>1</sup> Любопытна для понимания пушкинских антитез гоголевская характеристика мира, изображаемого в «Водопаде»: «Природа там как бы высшая нами зримой природы, люди могучее нами знаемых людей, а наша обыкновенная жизнь перед величественною жизнью, там изображенною, точно муравейник, который где-то далеко копытитя вдали». См. статью «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность?»

ний» к стихам: «На замечание, что глава моя очень длинна, и то еще один отрывок, имею честь донести, что я с лишком семь часов просидел на станции в ожидании лошадей».

Но Вяземский пренебрежительно отворачивается от изображения русской станции, ограничившись презрительно-иронической характеристикой станционных смотрителей, а весь свой пафос тратит на любовный рассказ о польской станции: «Описание польской станции не вымысел стихотворца и не ложь путешественника. На многих станциях я находил все то, что описал» («Подснежник» на 1829 год, стр. 47)<sup>1</sup>.

Любопытно, что и в прозе Вяземского отражается тот же барски-пренебрежительный тон в отношении станционных смотрителей. Вот характерный анекдот из «Старой записной книжки»: «Проезжающий поколотил станционного смотрителя. Подобного рода путевые впечатления не новость. Смотритель был с амбицией. Он приехал к начальству просить дозволения подать на обидчика жалобу и взыскать с него бесчестие. Начальство старалось убедить его бросить это дело и не давать ему огласки. «Помилуйте, ваше превосходительство, — возражил смотритель, — одна пощечина, конечно, не в счет идет, а несколько пощечин в сложности чего-нибудь да стоят»<sup>2</sup>.

Пушкин, в противовес кн. Вяземскому, на русской станции находит сюжет гуманистической повести. Мало того: именно остановки у станционного смотрителя и двигают реалистическое действие пушкинской повести. Она представляет собою рассказ титулярного советника, который изъездил Россию по всем направлениям, о подлинной жизни станционного смотрителя, открывшейся ему во время трех остановок, трех приездов на одну станцию. При этом характерно, что не станция, не смотритель с его отказом дать лошадей задерживают путника, а сам путник медлит на станции, увлеченный наблюдениями над жизнью и судьбой станционного смотрителя. Во время первой остановки «лошади были давно готовы, а мне все не хотелось расставаться с смотрителем и его дочкой. Наконец, я с ними простился; отец пожелал мне доброго пути, а дочь проводила до телеги». При второй остановке титулярного советника смотритель изображается в хлопотах с подорожной («покамест собирался он переписать мою подорожную»... «продолжал шопотом читать мою подорожную»), а путник, заинтересованный жизнью смотрителя, всячески старается вовлечь его в разговор: «Любопытство начинало меня беспокоить, и я надеялся, что пунш разрешит язык моего старого знакомого». Третья поездка была вызвана только интересом, сочувствием к «приятелю», так как «станция, над которой он начальствовал, уже уничтожена». И острым характеристическим приемом, через отношение

<sup>1</sup> См. ироническую рецензию «Атеня», 1829, ч. 2, стр. 172.

<sup>2</sup> Полное собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. VIII, стр. 118.

рассказчика к затраченным на поездку семи рублям, Пушкин показывает, какое сильное и живое участие возбуждала в путешественнике судьба станционного смотрителя. «Мне стало жаль моей напрасной поездки и семи рублей, издержанных даром». — «И я дал мальчишке пятак и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных».

Эта литературная противопоставленность национально-реалистического стиля пушкинского «Станционного смотрителя» романтической «Станции» кн. Вяземского сказывается не только в иной «интонации» повествования, но и непосредственно в оценке той традиции изображения станционных смотрителей, к которой примкнул кн. Вяземский. Кн. Вяземский облекает свое стихотворение в пародическую форму «путевых записок», впечатлений путника<sup>1</sup>, который не может двинуться с места по вине станции и станционного смотрителя.

Итак, пока нет лошадей,  
Пером досужным погуляю...

Так тема путешествия отвергается из-за станционного смотрителя.

С изменением социальной позиции рассказчика в пушкинском «Станционном смотрителе» точки зрения наблюдателя и его оценки становятся диаметрально противоположными аристократическому высокомерию автора «Станции». И явным литературным упреком Вяземскому звучат «несколько слов» титулярного советника — рассказчика пушкинской повести: «В течение двадцати лет сряду, изъездил я Россию по всем направлениям; почти все почтовые тракты мне известны; несколько поколений ямщиков мне знакомы; редкого смотрителя не знаю я в лицо, с редким не имел я дела; любопытный запас путевых моих наблюдений надеюсь издать в непродолжительном времени: покамест скажу только, что сословие станционных смотрителей представлено общему мнению в самом ложном виде». Вместе с тем все предисловие к «Станционному смотрителю» дает полемический обзор предшествующей литературы о станционном смотрителе, различая в ней две тенденции: одну, направленную на официальное, должностное изобличение станционного смотрителя, другую, проявляющуюся в отрицательной или иронической характеристике типа станционного смотрителя с нравственно-бытовой или «аристократической» точки зрения. Уже в тех стихах кн. Вяземского, которые с заменой слова *губернский* на титул *коллежский* взяты эпиграфом к повести:

...Коллежский регистратор,  
Почтовой станции диктатор, —

---

<sup>1</sup> Интересно, что и по замыслу Пушкина, отразившемуся в одном из первоначальных вариантов «Станционного смотрителя» (рукоп ЛБ № 2379), эта повесть должна была включить в себя почти целиком «Записки молодого человека» (то есть отрывок, нередко печатаемый под заглавием «Повесть о прапорщике Черниговского полка»).

звучат ирония и презрение к станционному смотрителю как должностному лицу, подчеркнутые контрастом в соединении названия низкой должности, должности четырнадцатого класса — «*коллежский регистратор*» — со словом «*диктатор*».

И титулярный советник встает против этого несправедливого отношения, истолковывая слова «*коллежский регистратор*» в применении к станционному смотрителю так: «*сущий мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда (ссылаюсь на совесть моих читателей)*<sup>1</sup>. Какова должность сего диктатора, как называет его шуточно кн. Вяземский? Не настоящая ли каторга? Покоя ни днем, ни ночью». И едва ли не иронический укоризненный намек на стихотворение кн. Вяземского заключен в таких замечаниях: «*Всю досаду, накопленную во время скорой езды, путешественник вымещает на смотрителе...*» «*Из их разговоров (коиими некстати пренебрегают господа проезжающие) можно почерпнуть много любопытного и поучительного. Что касается до меня, то, признаюсь, я предпочитаю их беседу речам какого-нибудь чиновника шестого класса, следующего по казенной надобности*<sup>2</sup>».

Так эпиграфы определяют гуманистический дух повести, реалистический строй ее образов, экспрессию ее стиля.

Еще более глубоко связаны с строением сюжета повести и с особенностями ее стиля эпиграфы к «*Выстрелу*». В скрытом виде они содержат в себе основные образы и ситуации пушкинского «*Выстрела*».

В этой повести Пушкина располагаются одна над другою четыре субъектных плоскости повествования. Каждая из них включает в себя тему «*выстрела*», замыкая ее сюжетное течение и разрешение в различные формы. Сначала как ключ сюжета выступают эпиграфы. Об эпиграфах к «*Выстрелу*» Пушкин писал П. А. Плетневу: «*К Выстрелу надобно прислать другой, именно в Романа в семи письмах А. Бестужева в Пол. Звезде: «У меня остался один выстрел, я поклялся» etc. Справься, душа моя*<sup>3</sup>. П. А. Плетнев, не найдя в «*Романа в семи письмах*» тех слов, которые по памяти цитировал Пушкин, сообщал поэту: «*Я*

<sup>1</sup> Яркой бытовой иллюстрацией к этим горько-ироническим замечаниям повествователя может служить такой отрывок из «*Записок Д. И. Свербева*» (Москва, 1899, т. 1, стр. 193): «*В эту поездку ездил со мной меньшей из двоюродных моих братьев, армейский гусарский корнет, Александр Обрезков. Он имел все дурные навыки тогдашних гусарских офицеров, любил выпить, пошуметь, а подчас и заушить станционного смотрителя, и считал необходимою обязанностью бить на каждой станции ямщика, как бы тот скоро ни ехал.*

<sup>2</sup> Тема «*станционного смотрителя*» была тесно связана в литературе двадцатых годов с жанром «*путевых записок*» или «*рассказа путешественника*». Так, нравоучительная повесть В. Карлгофа «*Станционный смотритель*» (1826), идеализирующая образ смотрителя по сентиментальному трафарету, описывает путевые впечатления путешественника, его ночлег у смотрителя («*Повести и рассказы*» В. Карлгофа, 1832, ч. I, стр. 114). Ср. повесть «*Газетное объявление среди «Переводов в прозе» В. А. Жуковского* (СПБ, 1827, ч. 2).

<sup>3</sup> «*Переписка*», под редакцией и с примечаниями В. И. Саитова, т. II, стр. 303.



взял эпитафию к выстрелу из Романа в 7 письмах, вот как он стоит в подлиннике: «Мы близились с двадцати шагов; я шел твердо — ведь уже три пули просвистали мимо этой головы — я шел твердо, но без всякой мысли, без всякого намерения: скрытые во глубине души чувства совсем омрачили мой разум». Согласен ли ты его принять и если да, то Баратынского слова: «Стрелялись мы» вычеркнуть ли из тетради?»<sup>1</sup>

Пушкин забраковал предложенный Плетневым эпитафию из А. А. Марлинского, потому что сам имел в виду другую цитату из рассказа того же Марлинского «Вечер на бивуаке». Это понятно. «Роман в семи письмах» патетическим эпистолярным стилем излагает историю любви молодого офицера к красавице Адели, вызов им на дуэль счастливого соперника («соперник мой скорее обручится с смертной пулей, чем с Аделью»), убийство этого соперника и муки раскаянья, испытываемые убийцею («О, кто избавит убийцу ненавистной жизни! Для чего мы не на войне... для чего не расстреляют меня!»)<sup>2</sup>.

Это произведение очень далеко по образам, по общей смысловой атмосфере, по своему стилю от пушкинского «Выстрела». Эпитафию, избранный П. А. Плетневым, не находил никаких отголосков, никаких отражений в композиции пушкинской повести. Иное дело — эпитафию из «Вечера на бивуаке»: «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел)». Он взят из рассказа подполковника Мечина о любви его к княжне Софье, любви — сначала счастливой, о дуэли его с капитаном, позволившим себе нескромные выражения по адресу Софьи, о тяжелой ране, нанесенной первым выстрелом противника («Первый... выстрел, по жеребью, положил меня за смертью»), об измене Софьи, которая за время болезни раненого уже успела стать невестой его соперника. И вот тогда-то «бешенство и месть как молния запалили кровь мою. Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел) — чтобы коварная не могла торжествовать с ним... Знаете ли вы, друзья мои, что такое жажда крови и мести? Я испытал ее в эту ужаснейшую ночь! В тиши слышно было кипение крови в моих жилах — она то душила сердце приливом, то остывала как лед. Мне беспрестанно мечталось: гром пистолета, огонь, кровь и трупы»<sup>3</sup>.

Но право на выстрел так и осталось неиспользованным; в ночь перед дуэлью Мечин должен был быть отправлен, по тайной просьбе его друга, курьером в армию с важными донесениями. И Мечин не стал убийцей «человека без чести и правил». Но судьба наказала Софью: она была брошена своим негодяем-мужем и в чахотке умерла на руках Мечина, случайно нашедшего ее.

<sup>1</sup> «Переписка», стр. 139.

<sup>2</sup> «Русские повести и рассказы», СПб, 1832, ч. IV, стр. 199—216.

<sup>3</sup> «Русские повести и рассказы», ч. VIII, стр. 201.

Конечно, стиль и ситуация «Вечера на бивуаке» тоже не были однородны с пушкинским «Выстрелом». Но рассказ подполковника, романтический облик этого персонажа, неоконченная дуэль, счастливый соперник, патетика мщениия и бешеной ненависти, право на оставшийся выстрел — были теми смысловыми вехами, по которым полемически двигалась история пушкинского «Выстрела». Пушкинский «Выстрел» своим сжатым и простым повествовательным стилем как бы противостоит риторической манере байронических повестей Марлинского (ср. письмо Пушкина А. А. Бестужеву 1825 года из Михайловского, «Переписка», I, стр. 228). Пушкин разрабатывает в национально-реалистическом плане близкий творчеству Марлинского романтический характер героя. Н. О. Лернер правильно отметил общие черты между образом Сильвио и загадочным венгерским дворянином из повести Марлинского «Вечер на Кавказских водах» («Сын отечества» и «Северный архив», 1830, № XXXVII) <sup>1</sup>. Но Пушкин своим «вольным и широким изображением характеров» дает всю полноту реальной жизни образу Сильвио <sup>2</sup>.

Другой эпитафия к «Выстрелу»: «Стрелялись мы» — из «Бала» Баратынского — сгушал атмосферу таинственности вокруг дуэли, вокруг «выстрела», также намекая на мщениие сопернику:

...мщениием  
Сопернику покаялся я.  
Всечасно колкими словами  
Скучал я, досаждал ему,  
И по желанью моему  
Вскипела ссора между нами.  
Стрелялись мы.

Таким образом в том смысловом контексте, откуда вынуты эпитафии, даны главные события пушкинского «Выстрела». Но фон любовного соперничества, риторика пламенной любви Пушкиным были совсем устранены.

От эпитафий ложится характеристический отсвет и на образ Сильвио, так как эпитафии звучат как бы из уст его литературных «двойников».

Эпизод между Сильвио и офицером во время игры, рассказанный от лица самого рассказчика как очевидца, является вторым планом размещения образов и событий: оскорбление, нанесенное Сильвио («Сильвио встал, побледнел от злости и с сверкающими глазами сказал...»), неизбежность дуэли, которая должна смыть обиду... — и «Сильвио не дрался». Выстрела не последовало. Стилистические краски меняются, и образ Сильвио выступает в контрастном освещении («Честь его была замарана и не омыта

<sup>1</sup> Н. О. Лернер, «Пушкинологические этюды», «Звенья», № 5, стр. 129—130.

<sup>2</sup> Для характеристики «байронических» черт в образе Сильвио интересно замечание Байрона о «Дон-Жуане»: «Я сделаю моего героя настоящим Ахиллом в боях, человеком, который может трижды сряду погасить свечу пулей из пистолета». «Литературная газета», 1830, № 24, стр. 193.

по его собственной воле»). Создается противоречие между демоническим обликом Сильвио, как он запечатлелся в сознании рассказчика, и мелкой ролью Сильвио в истории с офицером, уронившей Сильвио в глазах рассказчика.

Но комментарии самого Сильвио к этому происшествию переводят читателя в третью субъектно-экспрессивную сферу темы «выстрела» и вместе с тем в третий план становления образа Сильвио, раскрывающийся в форме его исповеди, самопризнания:

«Вы согласитесь, что, имея право выбрать оружие, *жизнь его была в моих руках*, а моя почти безопасна» (говорит Сильвио о ссоре с офицером за карточной игрой).

«Очередь была за мною. *Жизнь его наконец была в моих руках*» (рассказывает тот же Сильвио о столкновении с графом).

Так устанавливается прямой параллелизм фразеологии и образов в изложении двух эпизодов из жизни Сильвио. Но этот параллелизм осложнен контрастами в психологической мотивации отказов от выстрела.

«Если бы я мог наказать Р....., не подвергая *вовсе моей жизни*, но я бы ни за что не простил его». (Таково требование мотива мести: «Я не имею права подвергать себя смерти.. враг мой еще жив».)

«Что пользы мне,—подумал я,—лишить его *жизни*, когда он *вовсе* ею не дорожит? Злобная мысль мелькнула в уме моем». (Так звучит голос злобы.)

Следовательно, в третьем плане варьирования темы «выстрела» повторяется та же история с дуэлью: соперничество, оскорбление, несостоявшийся выстрел и злоба, сохранившая за Сильвио право на выстрел. Этой деталью сближается рассказ Сильвио с эпиграфом из Марлинского, то есть с первой вариацией темы.

Наконец, четвертый план повести о выстреле дан в рассказе графа о последней встрече его с Сильвио. Этот рассказ по своей сюжетной функции является той вершиной, к которой вели все намеки предшествующих эпизодов. Как в первой сцене дуэли, так и теперь, хотя и по другим мотивам, Сильвио отказывается от выстрела, удовлетворив свою месть нравственным позором противника, видом его смятения и унижения. Однако вся экспрессия речи здесь иная: с переходом повествования к новому рассказчику резко изменилась точка зрения. Граф комментирует лишь самого себя, стараясь замаскировать, смягчить свое смятение, свою робость и позор своего выстрела («лицо его горело, как огонь»). В новой субъектной призме по-иному преломляются образы и события. Любопытнее всего, что выстрел Сильвио так и остался за ним, хотя именно его-то и ждал с нетерпением читатель, подготовляемый к тому и эпиграфами, и ложными намеками рассказчика («Мы полагали, что на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства»), и постоянными настойчивыми указаниями повествователя на меткость Сильвио, выстрелы которого «сажают пулю на пулю»

(ср. связь между содержанием авторского повествования в самом начале повести и поводом к рассказу графа: «Картина была прострелена двумя пулями, всажёнными одна в другую»). Вместо неосуществившегося выстрела Сильвио, прозвучал позорный выстрел графа. И этот выстрел отдаёт графа под власть мучительных воспоминаний, не менее тяжких, чем те, которые раньше терзали Сильвио. Роли Сильвио и графа переменяются.

Такова «кадриль» семантических соответствий и отражений в повести «Выстрел».

Из области повествовательной литературы двадцатых-тридцатых годов ближе всего по конструкции к пушкинским «Повестям Белкина» подходит «Перстень» Баратынского. Здесь применяется тот же принцип симметрического расположения образов<sup>1</sup>.

Прием отражений и вариаций играл существенную роль и в композиции пушкинских незаконченных произведений. Особенно ярко этот прием выступает в том отрывке, где изображается разговор в салоне Д. («Мы проводили вечер на даче у княгини Д.»). Переданный одним из гостей «египетский анекдот» и прочитанная им поэма о «Клеопатре» становятся предметом салонного обсуждения. Возникает сюжетный параллелизм двух планов повествования: «египетский анекдот» находит отражения в современной действительности. Рассказчик видит в одной из присутствующих дам современную Клеопатру, «Клеопатру Невы», и обращается к ней с вопросом, согласится ли она повторить условия Клеопатры. Получив утвердительный ответ, он встает и тотчас исчезает... Повидимому, дальше должно было следовать изображение «египетских ночей» в атмосфере современного поэту быта.

В «Арапе Петра Великого», по сообщению Вульфа в его «Дневнике» со слов Пушкина, — «главной завязкой романа предпологалась неверность жены сего арапа, которая родила ему белого ребенка и за то была посажена в монастырь»<sup>2</sup>.

Ср. в Записках Пушкина о Ганибалах: «В семейственной жизни прадед мой Ганибал так же был несчастлив, как и прадед Пушкин. Первая жена его, красавица, родом гречанка, родила ему белую дочь. Он с нею развелся и принудил ее постричься в Тихвинском монастыре...»

Таким образом, эпизод с рождением черного ребенка у графини от Ибрагимма в дальнейшем течении романа находил контрастную параллель, отраженную антитезу в рождении белого ребенка у жены арапа от любовника.

---

<sup>1</sup> Интересно сравнить с «Перстнем» Е. А. Баратынского повесть Н. Мельгунова «Кто же он?» (1831), в которой та же тема таинственного перстня, отдающего влюбленную и психически больную девушку во власть его обладателя, разрабатывается в иных стилистических и композиционных формах (см. книгу «Рассказы о былом и небывалом», 1834).

<sup>2</sup> А. Вульф, «Дневник», ср. статью об «Арапе Петра Великого» в Собр. соч. Пушкина, изд. Брокгауз и Ефрон, т. IV, стр. 104—112.

Интересно, что выбор иностранного образца для переделки или перевода у Пушкина иногда был обусловлен наличием приёма отражений и вариаций в композиции пьесы. Во всяком случае, «Анджело», как и его шекспировский оригинал «Measure for measure», явно построен по принципу варьирования одного и того же мотива, одних и тех же драматических ситуаций. Тема обольщения девушки в пьесе Шекспира развивается в трех вариациях, как бы перебрасываясь из одной субъектно-экспрессивной сферы в другую, из одного драматического контекста в другой. Сообразно с этим и персонажи располагаются такими парами:

Клавдио и Джульета;  
Анджело и Изабелла;  
Анджело и Марьянна.

У Шекспира вариации одного и того же мотива острее и прямолинейнее выделяются в основной ткани сюжета, так как к циклу обольщения здесь присоединяется в качестве побочного звена соответствующий эпизод из жизни Луцио, а Марьянна — девушка, покинутая Анджело невеста, а не отверженная им жена. Но, с другой стороны, у Шекспира этот принцип отражений и вариаций осложнен вставкой комических сцен и несколько затемнен непримиримо-суровым отношением Изабеллы к греху брата при первой ее встрече с наместником, которого она пришла умолять о помиловании преступника. У Пушкина этот диалог между Изабеллой и Анджело (до вмешательства Луцио) передан, кроме заключительного ответа Анджело, в форме общего повествовательного резюме:

И на колени став, смиренную мольбой  
За брата своего наместника молил,<sup>1</sup>

Вследствие этого в поэме Пушкина все три эпизода обольщения получают большую рельефность. «Преступление и наказание» Клавдио являются сюжетным фоном для раскрытия характера «лицемера» Анджело в той же роли обольстителя. Мотив обольщения Изабеллы движется у Пушкина в двух драматических планах, поставленных в контрастную параллель (Клавдио и Изабелла, Анджело и Изабелла). Этот мотив сначала выступает в сцене между главными действующими лицами — Анджело и Изабеллой, — причем у Изабеллы происходит перелом в оценке греха брата, когда Анджело ставит перед нею проблему искупления казни брата собственным падением. Любопытно, что сами действующие лица подчеркивают сюжетный параллелизм их драмы с историей Клавдио.

---

<sup>1</sup> Сопоставление пушкинского «Анджело» с пьесой Шекспира с точки зрения передачи текста оригинала см. у Н. И. Черняева «Критические статьи и заметки о Пушкине» и у Ю. Веселовского в Собр. соч. Шекспира, изд. Брокгауз и Ефрон, т. III.

Изабелла  
Тебя я не могу понять.

Анджело  
Поймешь: люблю тебя.

Изабелла  
Увы! Что мне сказать?  
*Джюльету брат любил, и он умрет несчастный.*

Анджело  
*Люби меня — и жив он будет.*

Вместе с тем этот мотив обольщения Изабеллы становится темой ее разговора с Клавдио. Тема обольщения как бы протекает вторично, но уже в атмосфере острой внутренней борьбы у Клавдио. У Клавдио тоже происходит перелом в оценке греха Изабеллы: от возмущения, негодования он постепенно склоняется к принятию предложения Анджело и умоляет сестру о жертве.

Контрастный параллелизм этих сцен можно усмотреть из таких соответствий и отражений:

Анджело  
*Средство есть одно к его спасенью...*

Изабелла  
*Бесчестием сестры души он не спасет.  
Брат лучше раз умри, чем гибнуть  
мне навечно.*

Анджело  
*За что ж казалось тебе бесчеловечно  
Решение суда? Ты обвиняла нас  
В жестокосердии. Давно ль еще?  
Сейчас  
Ты праведный закон тираном  
называла,  
А братний грех едва ль не шуткой  
почитала.*

Изабелла

*Прости, прости меня. Невольно я душой  
Тогда сдукавила...*

Клавдио  
*Так средство есть одно?*

Изабелла  
*Так, есть. Ты мог бы жить...*

Клавдио  
*Иль в этом нет греха; иль из семи  
грехов*

*Грех это меньший?*

Изабелла  
*Как?*

Клавдио  
*Такого прегрешенья  
Там верно не казнят. Для одного  
мгновенья  
Ужель себя сгубить решился б  
он навек?*

*Нет, я не думаю...*

Третья вариация темы обольщения (Анджело и Марьянна) у Пушкина изменена и сжата. Она звучит как смутный отголосок основной темы, как ее благополучное разрешение.

§ 5. Прием образных параллелей и отражений не чужд и драматическим произведениям Пушкина. Здесь он также создает симметрию в построении и соотношении характеров и ситуаций, сценически рельефную группировку персонажей. Углубляя психологические своеобразия и противоречия их образов, он намеками и предчувствиями поддерживает сложный и

стройный ритм набегающих одна на другую, вздымающихся и падающих волн в движении мотивов и тем. Прием отражения и варьирования ситуаций имеет существенное значение в композиции «Скупого рыцаря».

В этой «маленькой трагедии» мотив убийства, отравления, сначала служит средством характеристического освещения внутреннего облика Альбера. Он исходит от ростовщика Соломона, с образом которого еще ранее Альбер сравнил своего отца:

Да ты б ему сказал, что мой отец  
Богат и сам как жид...

Косвенно тот же контрастный параллелизм между «жидом» и скупым рыцарем выражается и в диалоге о значении денег для юношей и стариков:

Ж и д

Деньги? — Деньги  
Всегда, во всякий возраст нам пригодны;  
Но юноша в них ищет слуг проворных  
И не жалея шлет туда, сюда.  
Старик же видит в них друзей надежных  
И бережет их как веницу ока.

А ль б е р

О! мой отец не слуг и не друзей  
В них видит, а господ; и сам им служит,  
И как же служит? Как алжирский раб,  
Как пес цепной...

Прямой антитезой этим образам являются метафоры самого скупого рыцаря:

Я царствую! — Какой волшебный блеск!  
Послушна мне, сильна моя держава.

Соломон, являясь социальным антиподом старого барона, изображается, как его психологический «двойник». Мотив убийства, отравления с целью грабежа, ради наследства, рождается как идея Соломона, как его предложение. В экспрессивных красках драматической сцены, развивающей этот мотив, ярко выражено отношение Альбера к преступлению. Реплики Альбера противопоставлены манере изложения и экспрессии речи Соломона. Соломон пользуется стилем косвенно-описательного изложения. Он избегает прямого обозначения вещей. Он не указывает основной профессии «знакового старика», «аптекаря бедного», он не называет прямо «яда», он не может употребить слов — *убить*, *отравить*. Скрывая прямые имена лиц, вещей и действий, связанных с темой отравления, Соломон подробно описывает их «внешность», их функции, их назначение. «Знакомый старичок» определяется как торговец каплями:

...Товий торг ведет иной —  
Он составляет капли... право, чудно,  
Как действуют они.

«Капли» же в свою очередь обозначаются не по имени, а по их «незаметности» и по их действию. Вместе с тем речь Соломона не включает в себя непосредственно выраженных форм совета, предложения. Она направлена только на указание «средства». Но применимость этого средства к положению Альбера скрыта в намеках, в спотыкающихся умолчаниях: «Нет; я хотел, быть может, вы...»

И только в заключение ростовщик эвфемистически выражает мысль о своевременности смерти барона, опять-таки тщательно пряча подразумеваемую тему отравления:

...я думал,  
Что уж барону время умереть.

В контраст с этой манерой речи реплики Альбера, разрывая монолог ростовщика, с презрительной иронией подсказывают и разоблачают скрытые имена и функции лиц и вещей:

*Ростовщик*  
Такой же как и ты, иль почестнее?  
Твой старичок торгует ядом?

Любопытно уклончивое подтверждение Соломона, выраженное присоединением союза *и*:

*Да—*  
*И ядом.*

С другой стороны, реплики Альбера направлены также на презрительно-ироническое осмысление выводов из речей Соломона применительно к себе:

*А что мне в них [в каплях]?*  
*Что ж? взаимы на место денег*  
*Ты мне предложишь склянок двести яду,*  
*За склянку по червонцу. Так ли, что ли?*

И экспрессия презрительной иронии и непонимание двусмысленных намеков Соломона убеждают в том, что Альберу даже не приходит в голову мысль об «ускорении» смерти отца. Ведь тема смерти отца и ее желательности уже исчерпана для него предшествующей беседой.

Альбер желает смерти отца и скорейшего получения наследства, но его искренно возмущает и ужасает предложение отравить отца. Возмущение обострено и социальным мотивом, ярко характеризующим культурно-исторический уклад средневековья:

...Жид мне смел  
Что предложить!

Сила и глубина яростного негодования сказывается и в прерывистом, разорванном синтаксисе реплики Альбера:

*Как! Отравить отца! и смел ты сыну...*  
*Иван! Держи его. И смел ты мне...*



(Ср.:

Дай мне стакан вина,  
Я весь дрожу...)

Поэтому не без колебания, но с отвращением и гордым презрением Альбер отказывается от намерения занять деньги у Соломона, сравнивая их со сребренниками Иуды:

...Иль нет, постой,  
Его червонцы будут пахнуть ядом,  
Как сребренники пращура его...

Этот же мотив убийства, отравления, проходящий в первой сцене, возвращается в иной субъектной атмосфере, в ином контексте и в иной драматической ситуации к концу третьей сцены. Здесь он становится средством характеристического освещения образа старого барона, скупого рыцаря. Обвинение в покушении на убийство — самое сильное орудие самозащиты, которое скупой рыцарь выдвигает (после ложных ссылок на дикий и сумрачный нрав сына, на низкие его пороки, на буйство) в ограждение своей «державы», своих денег.

В контраст с грубым прямотушием сына, в лицемерных, уклончивых репликах барона намечается обратное (по сравнению с первой сценой) развитие мотива убийства: от обвинений в покушении на убийство барон отступает к мысли о желательности его смерти для сына.

Только с угрозы предать суду злодея начинается отступление скупого рыцаря: он прибегает к смягченной перифразе темы убийства:

Доказывать не стану я, хоть знаю,  
Что точно смерти жаждет он мой,  
Хоть знаю то, что покушался он  
Меня...

Герцог

Что?

Барон

Обокрасть.<sup>1</sup>

И вновь преднамеренно подчеркнут контрастно-симметрический параллелизм этой сцены с концом первого акта тем, что те же, почти буквально повторенные выражения, та же экспрессия «рыцарского» возмущения и негодования, которые раньше звучали в речах Альбера к Соломону, теперь обращены старым рыцарем к сыну — в гневной речи (в ответ на крик сына: «Барон, вы лжете!»):

Ты здесь! ты, ты мне смел!..  
Ты мог отцу такое слово молвить!..  
Я лгу! и перед нашим государем!..  
Мне, мне... иль уж не рыцарь я?

<sup>1</sup> Ср. анализ этого диалога между бароном и герцогом в статье Д. Д. Благого «Маленькие трагедии», «Литературный критик», 1937, № 2

Ср. слова Альбера:

Как! Отравить отца и смел ты сыну...  
...И смел ты мне!..

Так органически входит в драматическую композицию пьесы прием семантических отражений и вариаций образов и мотивов.

Всплески созвучных образов, символические отражения, под влиянием которых рождается предчувствие назревающих событий, наблюдаются в драме «Моцарт и Сальери»<sup>1</sup>. Простой и косноязычный Моцарт как бы предрекает дальнейшее течение трагедии, рассказывая высокопарному и торжественному Сальери тему своего музыкального произведения, набросанного во время бессонницы:

Моцарт (*за фортепиано*)  
Представь себе... кого бы?  
Ну, хоть меня — немного помоложе;  
Влюбленного — не слишком, а слегка —  
С красоткой, или с другом — хоть с тобой —  
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,  
Незапный мрак иль что-нибудь такое.

Выражение «что-нибудь такое» затем, с драматически возрастающим напряжением, начинает конкретизироваться не только в речах и действиях Сальери (ср. заключительный монолог первой сцены), но и в смутных настроениях, как бы «прозреваниях» Моцарта, в его рассказе о Requiem'e и в его вопросе о Бомарше:

...Ах, правда ли, Сальери,  
Что Бомарше кого-то отравил?

Любопытно, что и в «Борисе Годунове» принцип контрастного параллелизма в ходе событий, утвержденный романтической антитезой образа Бориса Годунова и Самозванца, по первоначальным замыслам поэта, должен был сочетаться также с приемом варьирования, отражения однородных символов и тем в изображении судьбы Бориса и судьбы самозванца.

Так Пушкин, отвечая кн. Вяземскому на письмо, в котором тот излагал суждения Карамзина о личности Бориса Годунова («Он говорит, что ты должен иметь в виду в начертании характера Борисова дикую смесь: набожности и преступных страстей. Он беспрестанно перечитывал библию и искал в ней оправдания себе. Это — противоположность драматическая»), писал: «Бла-

---

<sup>1</sup> Д. Д. Благой совершенно правильно характеризует диалогический стиль «Моцарта и Сальери» как «двупланый»: «То, что Моцарт говорит, он говорит совершенно непреднамеренно, без всякой задней мысли. Между тем почти все его слова для Сальери, а следовательно, и для нас, знающих о злодейском умысле последнего, неизбежно переключаются в другой план, имеют второй ключ, бьют в такую цель, о которой сам Моцарт абсолютно не подозревает». Статья «Маленькие трагедии», «Литературный критик», 1937, № 2, стр. 82.

годарю тебя за замечание Кар<амзина> о характере Бориса. Оно мне очень пригодилось. Я смотрел на его с политической точки, не замечая поэтической его стороны; я засажу его за евангелие, заставлю читать повесть об Ироде и тому подобное» («Переписка», I, стр. 289). Легко заметить резкое несовпадение между предложением Карамзина и замыслом Пушкина. По Карамзину, Борис должен был искать в библии оправдания себе, Пушкин же хочет воспользоваться библейской повестью об Ироде, то есть об избииении Иродом младенцев, как символической вариацией темы убийства царевича по приказу Бориса Годунова, и притом в аспекте сознания самого Бориса.

Для истории мотива превращения Григория Отрепьева в Дмитрия Самозванца большое значение имела сцена «Ограда монастырская», которая посредством намеков уже предопределяла судьбу Григория и отчасти Бориса Годунова. Эта сцена, которую, по сообщению барона Е. В. Розена, Пушкин был «намерен поместить... во втором издании своей трагедии», служила предвестием темы Самозванца.

Таким образом, принцип симметрического расположения, отражения и варьирования образов и тем в строе литературного произведения является своеобразным «законом» пушкинской художественной системы<sup>1</sup>. К пушкинскому стилю применимы слова Гоголя: «Красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте. Контраст только тогда бывает дурен, когда располагается грубым вкусом..., но, находясь во власти тонкого, высокого вкуса, он — первое условие всего и действует ровно на всех. Разные части его гармонируют между собою по тем же законам, по которым цвет палевый гармонирует с синим, белый с голубым, розовый с зеленым и так далее.—Все зависит от вкуса и умения расположить» («Об архитектуре нынешнего времени»).

---

<sup>1</sup> Ср. символические функции сна в произведениях Пушкина. См. статью М. О. Гершензон «Сны Пушкина».

Прим отражений и вариаций мотива, музыкального образа, очень близкий к пушкинскому принципу симметричной композиции, находит яркое выражение в музыке М. И. Глинки.

## VI

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНЫМИ СТИЛЯМИ И РОСТ РЕАЛИСТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА

§ 1. Классическая теория «трех стилей», требовавшая иерархического распределения всех литературных жанров по трем степеням — высокого, среднего и низкого слогов, опиралась на своеобразную эстетическую концепцию, которая подчиняла действительность и приемы ее художественного воспроизведения замкнутой и рационалистически взвешенной системе логических и формально-стилистических категорий. Художественное мышление XVIII века было сковано формализмом. Понятие стиля как системы словесного выражения творческой индивидуальности было чуждо литературному сознанию эпохи классицизма; определялись, дифференцировались и колебались только нормы и конструктивные разновидности речи в пределах каждого из трех основных стилей литературы. В связи с этим ломались и противопоставлялись одна другой разные системы выражения и изображения, образуя различия литературных школ (например, школы Ломоносова и Сумарокова). Но проблема индивидуального стиля писателя отходила на задний план перед вопросом о структуре одического, панегирического, элегического, трагедийного или другого жанрового слога. Поэтому ощущение основных конструктивных особенностей и своеобразий личного стиля Ломоносова, Сумарокова, Тредьяковского, В. Петрова, Ржевского или какого-нибудь другого яркого поэта XVIII века до Державина и Радищева не было глубоким и четким в литературно-художественном восприятии XVIII века (ср. отсутствие яркого и цельного представления об индивидуальной системе чужого стиля в пародиях XVIII века). Интерес к экспрессивным оттенкам и различиям стилей, обусловленным творческой индивидуальностью

стью автора, обострился, с одной стороны, под влиянием творчества Державина, а с другой стороны, благодаря эстетике сентиментализма. Русский литературный язык вступал в новую фазу своего развития. Углублялось понимание выразительных средств слова; усложнялось представление о психологических и характеристических своеобразиях авторской личности. Реформа литературных стилей, образование «нового слога русского языка» естественно порождали усиленный интерес к формальным особенностям стилей западноевропейской литературы, к индивидуальным отличиям стилей разных европейских писателей, к их литературным портретам. На первый план выступают задачи литературной стилизации. Условная «литературность», узкий круг образов, идей и стилистических категорий ограничивали сферу восприятия и художественного изображения русской действительности в салонно-дворянских стилях XVIII века.

Стилистический фетишизм XVIII века не только не был преодолен в школе Карамзина, но, напротив, осложнившись новыми формами выражения и опершись на новые литературные авторитеты, окреп. «У путешественника Карамзина, — писал А. Н. Веселовский,<sup>1</sup> — западный «стихотворец» всегда «в мыслях и руках» — или в кармане для справки: он любит видеть виды и сентиментальничает там, где до него прошли Галлер, Геснер, Руссо, и в их стиле. Шаликов переносит этот прием на русский пейзаж. «Весна не была бы для меня так прекрасна, если бы Томсон и Клейст не описали бы мне всех красот ее», — признается Карамзин (Соч., т. II, стр. 71):

Ламберта, Томсона читая,  
С рисунком подлинный слыхая,  
Я мир сей лучшим нахожу;  
Тень рощи для меня свежее,  
Журчанье ручейка нежнее:  
На все с веселием гляжу,  
Что Клейст, Делиль живописали;  
Стихи их в памяти храня,  
Гуляю, где они гуляли,  
И след их радует меня  
(«Деревня», 1795).<sup>2</sup>

Ср. у кн. Шаликова в переводе «Tableau slave» (Paris, 1824) кн. З. Волконской при изображении праздника Купалы: «Все, что Виргилий, Геснер, Флориан, Делиль воспели в бессмертных сви-

<sup>1</sup> Акад. А. Н. Веселовский, «В. А. Жуковский», Петроград, 1918, стр. 39—40.

<sup>2</sup> Ср. у Пушкина в «Послании к Юдину» (1815):

Вот здесь под дубом наклоненным  
С Горацием и Лафонтеном  
В приятных погружен мечтах.  
Вблизи ручей шумит и скачет,  
И мчится в влажных берегах,  
И светлый ток с досадой прячет  
В соседних рощах и лугах.

релях своих, оживилось в памяти, в душе моей... Люблю поля, люблю добродетель, люблю и тебя, Делиль».

Понятно, что в этих художественных стилях русские народные образы, мотивы и обороты занимали очень скромное место.

Тот же условный формализм отвлеченного литературного восприятия сохранялся и в русской литературе начала XIX века. Крупные русские писатели в то время постоянно сопоставлялись с разными западноевропейскими литературными знаменитостями. Так, в «сонмище нигилистов» Надеждин называет Пушкина «северным Байроном»; С. Н. Глинку кн. Вяземский именует «Шатобрианом Московского ополчения»; В. К. Кюхельбекер сравнивает себя с Вальтер-Скоттом и Гёте; Норов мечтает à la Lamartine; Никулин пишет à la Lamennais и т. д.

Между автором и той действительностью — эмпирической или воображаемой, — которую он пытался отразить в своем творчестве, устанавливалась целая система литературно-стилистических «призм», целый ряд формальных категорий художественного мышления и выражения. Возникало множество литературных «наречий», прикрепленных к именам их наиболее ярких выразителей. Мир в такой интеллектуальной культуре воспринимался через книгу, через стиль. Действительность была окутана миражами искусства.

Ощущение литературных стилей, прикрепленных к именам наиболее авторитетных или популярных писателей, и обобщенное представление об основных стилистических категориях, в свете которых воспринималось художественное творчество — не только русское, но и западноевропейское, — были широко развиты среди дворянской интеллигенции начала XIX века, воспитанной на образцах мировой литературы.

Любопытны стилистические размышления кн. П. А. Вяземского об одном стихе, который «натвердил ему Пушкин» (о стихе Гнедича: «Быть может некогда восплачет обо мне») <sup>1</sup>: «Вот уже второй день, что меня пучит и мучит стих: «Быть может некогда восплачешь обо мне», который ты же мне натвердил. Откуда он? чей он? Перерыл я всего Батюшкова, Озерова, тебя, и нигде не нахожу, а тут есть что-то озеровское, батюшковское. Помнится

---

<sup>1</sup> «Переписка», II, стр. 69—70. Ср. письмо Пушкина кн. Вяземскому от девятого сентября 1828 года. «Быть может некогда восплачет об мне» стих Гнедича (который теперь здесь) в переводе его Вольтерова Танкреда:

Un jour elle pleurera l'amant qu'elle a trahi,  
Ce coeur, qu'elle a perdu, ce coeur qu'elle déchire».

(«Переписка», II, стр. 71—74.) Ср. в «Старой записной книжке» Вяземского: «Пушкин имел всегда на очереди какой-нибудь стих, который любил он твердить. В годы молодости его и сердечных припадков, было время, когда он часто повторял стих из втого перевода (гнедичевского перевода «Танкреда» Вольтера): «Быть может некогда восплачешь обо мне». (Полное собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. VIII, стр. 116.)

мне, что это перевод стиха французского, который кончается так: *l'amant qu'elle a perdu*».

Однако от пассивного различия разных стилистических систем, от подражания «голосу и походке» разных писателей до свободного, активного владения разными стилями русской и мировой литературы была дистанция огромного размера.

А. А. Бестужев-Марлинский в письме к братьям (от двадцать первого декабря 1833 года) тонко различает «почерк», «подражание голосу и походке» от полного усвоения чужого слога: «В рассказе иногда я подражал и тому и другому, точно так же, как подражаешь иногда голосу и походке любимого человека, с которым живешь; но голос не есть слово, походка не есть поведение. Я схватывал почерк, никогда слог».

Подражание отдельным стилям было очень развито, и умение воспроизводить чужой стиль очень ценилось. М. А. Дмитриев, вспоминая о поэте пушкинской поры А. Г. Родзянке, считал необходимым сказать о нем только следующее: «Между нами был и Аркадий Гаврилович Родзянка, имевший неоспоримо большое дарование в лирической поэзии, и написавший оду на смерть Державина, оду, исполненную восторга и в которой он схватил удачно и язык, и самый тон Державина»<sup>1</sup>.

§ 2. Разрушение стилистического формализма, как малопроницаемой завесы между искусством и жизнью, как основного тормоза в развитии реализма, было возможно, с одной стороны, лишь путем вскрытия и разоблачения техники господствующих стилистических систем через свободную их имитацию или творческую трансформацию, а с другой стороны, путем уяснения соответствий и соотношений между тем или иным стилем и узким кругом понятий и предметов, то есть посредством указания границ каждого стиля и его семантических возможностей. Эту историческую задачу и осуществляет Пушкин с середины двадцатых годов. Но таким образом открывались новые функции испытанных и освоенных стилей: при их помощи и под их прикрытием можно было глубоко проникать в современную действительность, «эзопски» отражать и разоблачать разные ее стороны и события в соответствии со своим мировоззрением (ср. горадианский стиль в стихотворении «На выздоровление Лукулла» или «Кто из богов мне возвратил...»; горадианско-державинский в «Памятнике»; стиль Беранже в «Моей родословной» и т. п.). Сближаясь с живою жизнью, приспособляясь к выражению и отражению разных явлений действительности, традиционные стили получали мощный заряд реалистической энергии: прежний формализм превращался в орудие завуалированного, «эзоповского», но остро реалистического изображения действительности, становился «обращенной», «двупланной» формой художественного реализма.

---

<sup>1</sup> «Мелочи из запаса моей памяти», Москва, 1869, стр. 159.

Создавая многообразие индивидуальных средств художественного выражения и художественной композиции, Пушкин нередко строил новые литературные формы на фундаменте самых разнообразных стилей русской и мировой литературы (всегда в том или ином отношении характерных или культурно значительных). В творчестве Пушкина с начала двадцатых годов до середины тридцатых годов разнообразные стили мировой литературы представляли боевой арсенал освоенных поэтом художественных форм, служивших ему прекрасным оружием для реалистического воспроизведения разных эпох и разных сторон действительности. При посредстве их поэт воплощал, а иногда и пародировал сложнейшие темы и сюжеты. Художественное мышление Пушкина — это мышление литературными стилями, все многообразие которых было доступно поэту. В этом плане пути реалистического освоения действительности в художественном творчестве Пушкина исключительно многообразны: Пушкин творчески использовал стили русской народной поэзии, стиль летописи, стиль библии, корана. Стили Тредьяковского, Ломоносова, Сумарокова, В. Петрова, Державина, Хвостова; стили Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Вяземского, Козлова, Языкова, В. Кюхельбекера, Ден. Давыдова, Дельвига, Гнедича; стили Байрона, Шенье, Горация, Овидия, Вордсворта, Шекспира, Мюссе, Беранже, Данте, Петрарки, Хафиза и других писателей мировой литературы служили ему материалом для оригинального творчества. Пушкин доказал способность русского языка творчески освоить и самостоятельно, оригинально отразить всю накопленную многими веками словесно-художественную культуру Запада и Востока. На эту своеобразную особенность пушкинского творчества не раз обращали внимание поэты, критики и историки литературы (С. П. Шевырев, П. В. Анненков, Ап. Григорьев и др.).

Особенно интересны в этом отношении высказывания Н. Н. Страхова, который считал многочисленные «пародии» Пушкина, «удивительные по глубине и мастерству, лучшие пародии, какие когда-либо были написаны», доказательством необыкновенной способности Пушкина творчески воспроизводить «дух» и манеру самых разнообразных литературных стилей. При этом самому понятию пародии Страхов придает углубленное значение: «Чем ближе пародия к подлиннику, тем она выше... Такая пародия требует полного и меткого указания тех противоречий, которые пародируемый писатель представляет в отношениях к действительности или к идеалу. Из-за настоящей пародии должен выглядывать тот взгляд на предмет, то лучшее и высшее его понимание, против которого фальшивит пародируемый автор». Другими словами: в пушкинских «пародиях» тот или иной литературный стиль не только отражается и воссоздается со всеми его структурными особенностями, но и получает яркий отпечаток художественного стиля самого Пушкина, его творческой



индивидуальности с присущими ей формами миропонимания и мироощущения.

Склонность Пушкина к пародированию является лишь частным проявлением гениальной способности поэта виртуозно пользоваться самыми разнообразными литературными стилями для своих собственных художественных целей. Для Пушкина «все формы были равны; с удивительной гибкостью он ценил и улавлял все достоинства данной формы и умел приспособляться к ее стеснениям». В каждой он чувствовал себя почти одинаково ловко. Пушкин употреблял в дело богатейший запас внешних форм, какой он нашел в литературе своей и чужой. Вместе с тем он свободно «перенимал весь склад речи, все настроение и тон» любого поэта (ср. стиль Жуковского в стихотворении «Если жизнь тебя обманет», стиль Языкова в посланиях к Языкову, державинский в «Памятнике», стиль Вяземского в стихотворении «В глуши, измучась жизнью постной» и т. п.). В пушкинских отражениях воспроизводимый стиль «был насквозь проникаем светом поэзии, и все его краски, темные и светлые черты выступали с совершенною яркостью и тонкостью. Так, в отрывке «Цезарь путешествовал» художественно воссоздан прозаический стиль классической латыни. «Трудно рассмотреть даже внешние приемы, при посредстве которых совершенно это чудо искусства; чуть-чуть заметные латинские обороты, плавность течения, несколько отвлеченные, но совершенно точные слова. Но главное дело кажется в том внутреннем строе речи, в силу которого ясность и краткость доведены здесь до величайшей степени».

«Другое чудо, еще более удивительное, представляют подражания Пушкина народным стихам» (сказки, «Только что на проталинах весенних»). «Пушкин же, с своею невероятною гибкостью, старался уловить весь склад корана, весь беспорядок, всю быстроту и силу переходов, и даже то, что он в другом месте называет какою-то восточною бессмыслицею, имеющею свое поэтическое достоинство («Путешествие в Арзрум»). Однако Пушкин «оставался самим собою и в то время, когда принимал всякие формы; а когда сбрасывал их с себя, то являлся в невообразимой самобытной красоте».

§ 3. К активному владению самыми разнообразными стилями русской и западноевропейской литературы Пушкин приходит через пародию.

Понятие пародии охватывало в ту эпоху более широкое содержание. Так, в «Графе Нулине» Пушкин, по его собственному признанию, «пародировал историю и Шекспира». Об «Истории русского народа» Полевого он писал: «Желание отличиться от Карамзина слишком явно в г-не Полевом, и как заглавие его книги есть не что иное как пустая пародия заглавия *История государства Российского*, так и рассказ г-на Полевого слишком часто не что иное как пародия рассказа историографа» (статья II об «Истории русского народа» Н. Полевого). Ниж.

Остолопов в «Словаре древней и новой поэзии» (1821, ч. 2) точно и обстоятельно описал пять видов пародии, начиная от стихов-цитат, от иронической демонстрации чужих выражений, фраз и стихов с измененными или замененными частями, словами, отдельными звуками<sup>1</sup> и кончая самыми сложными и главными «родами пародии»: воспроизведением и обновлением чужого стиля, а также искажением или комическим смещением тематики произведения — при сохранении других его конструктивных особенностей.

Приемы пародирования у юноши Пушкина еще очень примитивны. Например, в «Тени Фонвизина» Пушкин, пародируя державинский «Лирический гимн 1812 года на прогнание французов из отечества», ограничился тем, что из гимна, состоящего из шестисот сорока пяти стихов, взял всего наиболее характерных десять стихов, перетасовал их и привел в состояние полной бессмыслицы<sup>2</sup>.

Но уже в пародии на «Тленность» Жуковского (1818) Пушкин обнажает прицепкой заключительной фразы свою точку зрения на стиль этого произведения, неожиданно переводя смысл первых трех строчек стихотворения Жуковского в плоскость своей субъективной стилистической оценки:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,  
Когда взгляну на этот замок Ретлер,  
Приходит в мысль: Что если это проза  
Да и дурная...

«Таким образом, Пушкин осмел в этом стихотворении не только белые, но и бесцезурные стихи, а также и соединение этих особенностей в стиле «Тленности», которое он тогда считал недопустимым»<sup>3</sup>.

Точно так же стилизация манеры Ден. Давыдова, очень ощутительная в стихотворениях, адресованных к этому поэту, еще несколько однообразна и схематична в раннем стихотворении «Недавно я — в часы свободы» (1322). Заключительные строки этого стихотворения:

И вдруг растрепанную тень  
Я вижу прямо пред собою,  
Пьяна — как в самой смерти день,  
Столбом усы, виски горою,  
Жестокий ментик за спиною  
И кивер зверски набекрень...

целиком распадаются на гусарские образы давидовского стиля. Ср. в стихотворении Ден. Давыдова — «Бурдову»:

<sup>1</sup> О. М. Сомов писал о подражаниях Пушкину: «в них часто *пародированы* стихи Пушкина: то есть или исковерканы, или взяты целиком и вставлены не у места» («Северные цветы» на 1829 год, стр. 54).

<sup>2</sup> Ср. Л. Б. Модзалевский, «Тень Фонвизина», «Временник Пушкинской комиссии», 1935, в I, стр. 21.

<sup>3</sup> Т. Маслов, «Новое о стихотворении Пушкина «Послушай, дедушка, мне каждый раз...» (1818), «Пушкин и его современники», в. XXVIII.

Нутка — кивер набекрень,  
И — ура! — счастливый день!

В «Гусарской исповеди»:

Долой, долой крючки от глотки до пупа!  
Где трубки?.. Вейся дым на удолом раздолье!

Ср. также стихотворения Ден. Давыдова: «Гусарский пир», «Решительный вечер гусара» и «Песня старого гусара».

Но уже к середине двадцатых годов пушкинское владение стилями, продемонстрированное оригинальными «подражаниями» Батюшкову, Парни, Шенье, Овидию, Байрону, корану, библии, приобретает необыкновенную остроту и разнообразие.

Пушкин испытывает гибкость русского языка, воспроизводя манеру и стиль самых разнообразных писателей. Так, в 1827 году Пушкин, перечитывая трагедию Альфиери в переводе А. С. Шишкова, воспользовался монологом Изабеллы (действ. I, сц. 1) для демонстрации манеры Альфиери (Из Alfieri: «Сомнение, страх, порочную надежду уже в груди не в силах я хранить»). «Риторический стиль Альфиери, его приподнятый тон и несколько холодная декламация уловлены вполне и, можно сказать, изобличены. Перевод похож на те портреты, которые, верно передавая оригинал, подчеркивают в нем отрицательные стороны. Это портреты-сатиры, хотя и не карикатуры»<sup>1</sup>.

Еще ярче обнаруживалась гениальная способность Пушкина ухватывать и творчески углублять сущность и суть чужого стиля в его вариациях на темы и сюжеты разных писателей мировой литературы.

Так, пушкинский «Сонет» (1830), представляя собою свободную вариацию на темы «сонета» Вордсворта, написан в его стиле. Эпиграф из Вордсворта «Scorn not the sonnet, critic» («Не презирай сонета, критик»), включенный, с соответствующими изменениями, в структуру первого стиха: «Суровый Дант не презирал сонета», является стилистическим ключом к стихотворению, открывающим его стиль, его художественную манеру посредством ссылки на «оригинал», на объект отражения<sup>2</sup>. А далее вся композиция стихотворения иллюстрирует метод свободной и творческой трансформации стиля Вордсворта.

На эту самобытную индивидуализацию чужой манеры, чужого стиля обратил внимание и академик М. Н. Розанов в своем анализе пушкинского сонета. Сопоставив стихотворение Вордсворта, написанный в подражание ему (*imité de Wordsworth*) сонет

<sup>1</sup> М. Н. Розанов, «Пушкин и итальянские писатели XVIII и начала XIX века», «Известия Акад. наук СССР», Отделение общ. наук, 1937, № 2—3, стр. 340.

<sup>2</sup> В сущности, функцию обнажения стиля выполнял и эпиграф к стихотворению «Моя родословная» из песни Беранже. «Le vilain»:

Je suis vilain et très-vilain,  
Je suis vilain, vilain, vilain, vilain...

Сент-Бёва и пушкинское «Суровый Дант не презирал сонета», М. Н. Розанов заключает: «Для Пушкина английский и французский сонеты послужили лишь отправным пунктом для иного, более широкого замысла, связанного теснее с современностью»<sup>1</sup>.

По словам того же М. Н. Розанова, пушкинский сонет «Мадонна» «вольно или невольно, выдержан в лучшем петрарковском стиле... Переведенный на итальянский язык с соблюдением излюбленной Петраркой схемы рифм (abba, abba, cde, dce), пушкинский сонет звучал бы, как произведение певца Лауры»<sup>2</sup>.

В некоторых стихотворениях соотношение чужого стиля и облекающих его форм пушкинского стиля представляется неясным, загадочным. Так, до сих пор исследователи не могут решить вопрос, в какой мере пародичны пушкинские «Подражания Данту».

Н. Н. Страхов находил лишь элементы скрытой пародии в «Подражании Данту». Здесь «все дантовское: краски, обороты и в содержании — соответствие между казнью грешных и грехами, за которые эта казнь воздается». Но, по мнению Страхова, как бы изнутри пушкинского «подражания» сквозит пушкинское отрицание «дисгармонии», «грубой материальности этих картин, избытка в них ярких красок и резких движений, заслоняющих внутреннее содержание»<sup>3</sup>. «Грубо-чувственные образы и краски Данта схвачены вполне и пересмеяны так же, как пересмеяна и наивная торжественность речи» (ср. «Как с древа сорвался предатель ученик»).

К. Шимкевич, идя дальше Страхова, находил в «Подражании Данту» стиль режой и злостной пародии. «Нелепые смысловые скачки», «торжественность морали» — при исключительно точных реалистических аксессуарах изображения, «грубейшая фламандщина с явным намерением пересолить грубость некоторых подобных сравнений Данте» (например, в стихах:

Тогда услышал я (о диво) запах скверный,  
Как будто тухлое разбилось яйцо), —

намеренные диссонансы присоединений — все это симптомы комической стилистической издевки над «Divina Comedia» в части «Inferno». По Шимкевичу, Пушкин намеренно «делает все уродливо забавным. У Данте ростовщики (в *santo decimoquarto*) сидят екорчившись на раскаленном песке пустыни, а в *santo decimosesto* они кружатся под огненным дождем с мешками на спине, наполненными гербами разоренных должников. Пушкин их мучает при помощи *бесенка* — уменьшение проведено намеренно для интонационного срыва, первоначально стояло: «бес важный». Кроме

<sup>1</sup> «Пушкин и Петрарка», «Московский пушкинист», II, стр. 131. Ср. также статью Н. В. Яковлева об источниках пушкинских сонетов в сборнике «Пушкин в мировой литературе», Ленинград, 1926.

<sup>2</sup> «Пушкин и Петрарка», «Московский пушкинист», II, стр. 137—138.

<sup>3</sup> «Заметки о Пушкине», стр. 33.

того, Пушкин изображает бесенка стоящим на одной ноге и словом «крутил» заставляет подразумевать вертел. Получается нечто замечательно комическое: маленький бес, стоя на одной ноге, вертит на вертеле жирного ростовщика, а под ним стоит корыто для использования жира — своеобразный салотопенный завод. Пародируется Пушкиным и синтаксис Данте, вроде: «Ed io», «Ed io a lui», «Ed egli a me...» Ср. у Пушкина: «А я», «Виргилий мне...» В том, что жареный, а не поджариваемый, грешник возопил, не теряя своих ростовщических способностей прикидывать все на проценты, виноват сам Данте, так как он заставляет своих грешников отвечать даже при невероятных условиях вроде отвешивания папы Николая III (*santo decimo*), зарытого с головой в яму так, что торчат только одни ноги, и все же отвечающего»<sup>1</sup>.

М. Н. Розанов писал в том же духе: «Изумительно выдержан дантовский стиль и в «Подражании Данту» (1832)... Наш поэт как бы состязается с великим флорентинцем в изображении новых видов адских мучений... Мучения ростовщика рассказаны совершенно в дантовском стиле, но намеренно преувеличенном, парадоксальном, утрированном, чтобы произвести комическое впечатление...»<sup>2</sup>

Любопытна пушкинская работа над смешением и новым комбинированием чужих стилей. Стиль писателей даже не очень широкого размаха, но замечательных отдельными яркими произведениями, возводился Пушкиным к тому мировому стилю, который служил образцом и идеалом для каждого из таких произведений. Например, воспроизводя и перелагая стихотворение малоизвестного итальянского писателя Джанни (Francesco Gianni) «Сонет об Иуде» («Sonetto sopra Giuda») в стихах «Как с древа сорвался предатель-ученик», Пушкин отбрасывает форму сонета и сближает строй своих стихов со стилем Данте<sup>3</sup>.

§ 4. Обогащая русский язык новыми формами и тем делая его способным к восприятию и воспроизведению стилей наиболее значительных писателей мировой литературы, Пушкин с меньшей охотой упражнялся в разных индивидуальных стилях, резко обозначившихся в русской литературе. Стили выдающихся писателей XVIII века он рассматривал, как органический элемент соответствующего культурно-исторического уклада и при их посредстве воссоздавал стиль и дух эпохи или осмеивал пережитки прошлого и живой литературной современности. Стили своих современников он или возводил к их идеальному пределу, отсеивая их недостатки, или же зло пародировал, обнажая и сгущая их

<sup>1</sup> К. Шимкевич, «Пушкин и Некрасов», «Пушкин в мировой литературе», стр. 335—337.

<sup>2</sup> М. Н. Розанов, «Пушкин и Данте», «Пушкин и его современники», в. XXXVI, стр. 35—37. Ср. еще не замеченную параллель между пушкинским бесенком и образом демонов-поварят у Данте («Ад», песнь XXI).

<sup>3</sup> См. М. Н. Розанов, «Пушкин и итальянские писатели XVIII и начала XIX века», «Известия Акад. наук СССР», 1937, № 2—3, стр. 347—348

несоответствие задачам и потребностям русской национальной литературы и запросам прогрессивной общественности.

Необходимо привести несколько новых и притом развернутых иллюстраций для характеристики пушкинского метода воссоздания русских стилей. Так, пушкинское послание «Козлову» не только все соткано из мотивов козловской поэзии, но является ярким отражением стиля Козлова:

У Пушкина в стихотворении «Козлову»:

*Певец, когда перед тобой  
Во мгле сокрылся мир земной...*

*Тебе он создал новый мир:  
Ты в нем и видишь, и летаешь,  
И вновь живешь, и обнимаешь  
Разбитый юности кумир.*

У Козлова в стихотворении «К другу В. Жуксовскому»<sup>1</sup>:

*Но вдруг, тогда, как надо мной  
Рок свирепел и вечной милой,  
И безотрадными годами  
Мою он душу ужаснул...*

*...но уж скрывался  
Мне милый вид в какой-то тьме.  
Он исчезал, сливался с милою.*

*Мне льется в душу вдохновенье,  
И сердце бьется, дух кипит,  
И новый мир мне предстоит,  
Я в нем живу, я в нем мечтаю,  
Почти блаженство в нем встречаю.<sup>2</sup>*

Любопытно, что Пушкин это козловское послание к Жуковскому сразу же отметил и оценил выше «Чернеца» (поэма, в качестве «прибавления» к которой было напечатано послание «К другу В. А. Ж.»): «Подпись слепого поэта тронула меня несказанно. Повесть его прелесть; сердись он, не сердись — а

Хотел простить — простить не мог — достойно Байрона. Введение, конец прекрасны. Послание, может быть, лучше поэмы — по крайней мере ужасное место, где поэт описывает свое затмение, останется вечным образцом мучительной поэзии. Хочется отвечать ему стихами» (письмо к Л. С. Пушкину, «Переписка», I, стр. 201).

Таким образом Пушкин сконцентрировал всю символику творчества Козлова в образе гения, столь характерном для поэзии Жуковского и Козлова, избежав повторений и длиннот Козлова и сохранив основные черты манеры Козлова<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «Стихотворения И. И. Козлова», стр. 32, СПб. 1892, Ср. И. Козлов, А. Подолинский, Стихотворения, стр. 67 и 73, 1936.

<sup>2</sup> Ср. в стихотворении Козлова «Графу М. Вильгорскому»:

*Ты, овладев моей душою,  
Мой темный мир животворишь!  
По звонким струнам ты бежишь, —  
И я печали забываю,  
Я в невозвратное летаю,  
И наслаждаюсь и терплю,  
Я вновь мечтаю, я люблю...*

Ср. стихотворение «К М. Шимановской». Ср. те же образы в стихотворении «Другу весны моей» (1838).

<sup>3</sup> См. мою статью: «Пушкин и русский язык» в «Вестнике Акад. наук», 1937. № 2.

Однако в послании к Козлову Пушкин не только воспроизводит стиль козловской поэзии, но и разрешал самостоятельную художественную задачу. В пушкинском стихотворении трагическая тема слепоты, центральные образы поэзии Козлова окрашиваются в светлые, умиляющие и примиряющие экспрессивные тона. Скрытой, но подразумеваемой, как бы запретной сферой названия, своеобразным поэтическим «табу» здесь являются слова, непосредственно обозначающие слепоту. Тема слепоты проступает однажды — в самом начале стихотворения, и при том с такой метафорической отчужденностью от трагического тона, что она воспринимается уже не в вещественной повседневной бытовой плоскости, а в мифологическом аспекте, как предвестие поэтического прозрения в новом мире:

Певец, когда *перед тобой*  
*Во мгле сокрылся мир земной,*  
Мгновенно твой проснулся гений...

Слово *мгновенно* подчеркивает эту семантическую взаимобусловленность погружения земного мира во мглу — и пробуждения гения<sup>1</sup>. Так возникает антитеза мира земного и нового мира — мира поэзии, и в светлых красках образов новой поэтической действительности утрачивают субъективную трагическую остроту перифразы слепоты. Ведь мир земной вообще рисуется здесь в выражениях и образах, тяготеющих к представлениям тьмы, мрака, не только в отношении Козлова, но и применительно к судьбе самого лирического я.

Недаром *темною стезей*  
*Я проходил пустыню мира...*

Этим приемом колорит непоправимо-трагического совлекается с темы слепоты — и в контрастном изображении нового мира глагол *видеть* становится в один ряд с глаголами *летать* и *вновь жить*:

Ты в нем и видишь, и летаешь,  
И вновь живешь, и обнимаешь  
Разбитый юности кумир.

Вместе с тем, пробуждение гения как семантическая антитеза слепоты и земных мук («Чудесным пением своим он усыпил земные муки»), — рисуется в образах, связанных со зрением:

На все минувшее *воззрел*  
И в хоре *светлых привидений*  
Он песни дивные запел.

И вся напряженно-лирическая, восторженная по экспрессивному тону характеристика «пения» Козлова («песни дивные...»

---

<sup>1</sup> Кн. Вяземский писал о Козлове, рецензируя его поэму «Чернец»: «Несчастье, часто убийственное для души обыкновенной, было для него гением животворящим... По мере того как терял он зрение и ноги, прозревал он и открывался духом» («Московский телеграф», 1825, ч. II, стр. 312).

«чудесным пением... О милый брат, какие звуки! В слезах восторга внемлю им...»), завершается картиной нового, созданного певцом мира, в котором слепой поэт видит, как зрячий.

В этом кругу пушкинских перевоплощений становится знаменательным факт пушкинской подделки — стилизации под Сумарокова эпиграфа к девятой главе «Капитанской дочки»:

В ту пору Лев был сыт, хоть сроду он свиреп.  
Зачем пожаловать изволил в мой вертеп?  
Спросил он ласково.

(А. Сумароков.)<sup>1</sup>

Насколько тонко и вместе с тем творчески-оригинально воспроизведен здесь сумароковский стиль, можно судить по таким параллелям из «Притч» Сумарокова:

Лишася силы, лев покою только рад:  
Стал стар, однако, был он прежде млад,  
(«Лев состаревшийся».)<sup>2</sup>

Прогневался мой лев и заушил осла,  
Сказав: ты этого не смыслишь ремесла  
И кои правила в дельбе со мною главны  
(«Раздел».)<sup>3</sup>

Ср. вариации образа льва в таких баснях Сумарокова как «Лев, корова, овца и коза», «Осел — дерзновенный», «Осел во львиной коже», «Лев и осел», «Лев и клоп» и др.

Конечно, эта подделка эпиграфа под сумароковский стиль может получить полное объяснение лишь в связи с изучением всей структуры «Капитанской дочки»<sup>4</sup>. Но характерно, что и другой эпиграф в «Капитанской дочке» (к главе XIII), отнесенный к Княжнину:

Не гневайтесь, сударь: по долгу моему  
Я должен сей же час отправить вас в тюрьму  
— Извольте, я готов; но я в такой надежде,  
Что дело объяснить дозволите мне прежде, —

представляет собою свободное пушкинское воспроизведение стиля Княжнина.

Тонко развитое искусство словесной стилизации, пародии и карикатуры, свидетельствующее о гибкости языка, об его высокой культуре, Пушкин считал одним из признаков «зрелой словесности». «Хороший пародист обладает всеми слогами». «Искусство подделываться под слог известных писателей доведено в Англии до совершенства. Вальтер-Скотту показывали однажды стихи, будто бы им сочиненные. «Стихи, кажется, мои», отвечал он смеясь: «Я так много и так давно пишу, что не смею отречься и от этой бессмыслицы» («Литературная газета, 1830, № 12.

<sup>1</sup> Как указано Т. Г. Зенгер, эти стихи — свободная стилизация Пушкина, а не цитата из басен Сумарокова. «Рукою Пушкина», стр. 221.

<sup>2</sup> «Притчи Александра Сумарокова», книга первая, стр. 51, СПб, 1762.

<sup>3</sup> *Ib d.*, книга третья, стр. 27.

<sup>4</sup> Ср. В. Шкловский, «Заметки о прозе Пушкина», 1937.



«Англия есть отечество карикатуры и пародии»). В рецензии на «Невский альманах» («Литературная газета», 1830, № 12), несомненно принадлежащей Пушкину, хотя и не вводившейся до сих пор ни в одно из собраний сочинений Пушкина, поэт писал о пародиях Полевого на Языкова: «Удивимся, что издатель журнала, отличающегося слогом неправильным до бессмыслицы, мог вообразить, что ему возможно в каких-то пародиях подделаться под слог Языкова, твердый, точный и полный смысла».

§ 5. Пользуясь такими «общими» стилистическими категориями, как «восточный слог», стиль библии, корана, «подражание древним» и т. п., Пушкин опирался на сложный литературно-исторический опыт русской и западноевропейской поэзии, а также на живую словесно-художественную традицию. Но и в эти общие категории Пушкин вносил яркие краски своего индивидуального поэтического стиля.

По мнению Н. И. Черняева, Пушкину в «Подражаниях Корану» удалось «воссоздать дух, язык и поэзию корана»<sup>1</sup>. Н. И. Черняев, а за ним Л. И. Поливанов<sup>2</sup> раскрыли близкую связь этих пушкинских подражаний со стилем и образами корана.

Н. Н. Страхов восхищался той «невероятной гибкостью», с которой Пушкин в своих «Подражаниях Корану» уловил «склад корана». Пушкинские «Подражания Корану» резко выделялись из цикла восточных стилизаций двадцатых годов своим художественным «правдоподобием». Страхов сделал очень тонкие наблюдения над композицией пушкинских «Подражаний Корану» с целью доказать их близость к стилю и духу корана. Однако здесь остро отмечены и некоторые общие черты, свойственные лирическому стилю Пушкина. Таковы, например, «быстрые, яркие противоречия, которые вполне выражают быстроту душевных движений»; таковы тонкие и неожиданные перебои и смены экспрессивно-синтаксических форм речи (ср., например, композицию второго «Подражания Корану», или шестого, в котором стиль воинственного марша, дышащего жаром битвы, вдруг заканчивается «сладкими, светлыми звуками»:

Блаженны падшие в сраженьи,  
Они теперь вошли в Эдем  
И потонули в наслажденьи,  
Неотравляемом ничем).

Но достаточно вздуматься в лексико-синтаксическое строение хотя бы первого пушкинского «Подражания Корану»: «Клянусь четой и нечетой»<sup>3</sup>, чтобы сразу же выстроилась длинная гал-

---

<sup>1</sup> «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями Корану», Москва, 1898.

<sup>2</sup> Соч. Пушкина, т. II, стр. 128—141.

<sup>3</sup> О формулах клятвы см. у Н. Ф. Сумцова: «Исследования о поэзии Пушкина» Харьковский университетский сборник в память Пушкина, 1900, стр. 99—100.

лерея разнообразных литературных прототипов из русской литературы XVIII и начала XIX века, чтобы припомнилась вереница стихотворений в библейском духе, несомненно предопределивших общие особенности пушкинского стиля некоторых «Подражаний Корану».

Так, цепь вопросительных предложений с своеобразной симметрией частей характерна для «библейского» стиля русской поэзии с XVIII века. У Пушкина:

Нет, не покинул я тебя.  
Кого же в сень успокоенья  
Я ввел, главу его любя,  
И скрыл от зоркого гоненья?  
Не я ль в день жажды напоил  
Тебя пустынными водами?  
Не я ль язык твой одарил  
Могучей властью над умами?

Ср. у Ломоносова в оде, выбранной из книги Иова: <sup>1</sup>

Кто море удержал брегами,  
И бездне положил предел,  
И ей свирепыми волнами  
Стремиться дале не велел?  
Покрытую пучину мглою  
Не я ли сильною рукою  
Открыл и разогнал туман,  
И с суши здвигнул океан?

Ср. в «Подражании псалму XVII» у И. А. Крылова <sup>2</sup>.  
В оде Пнина «Бог»:

Но кто поставил оком миру  
Сей океан красот и благ?  
Кто на него надел порфиру  
В толико пламенных лучах?  
Теченьем правит кто планет?  
Кто дал луне серебристой цвет?  
Кто звезды на небесном своде  
Во время ночи захватил?  
Кто неизменный сей в природе  
Порядок дивный учредил?..

У К. Н. Батюшкова в стихотворении «Надежда»:

Мужайся; будь в терпении камень.  
Не он ли к лучшему концу  
Меня привел сквозь бранный пламень?  
На поле смерти чья рука  
Меня таинственно спасала  
И жадный крови меч врага  
И град свинцовый отражала?  
Кто, кто мне силу дал сносить  
Труды, и глад, и непогоду, —

<sup>1</sup> Соч. М. В. Ломоносова, изд. Акад. наук, I, стр. 310—311.

<sup>2</sup> Полн. собр. соч. И. А. Крылова под ред. В. В. Каллаша, т: IV, стр: 49.

И силу — в бедстве сохранить  
Души возвышенной свободу? <sup>1</sup>

Ср. у В. К. Кюхельбекера в стихотворении «Упование на бога» («Мнемозина», III):

На бога возложу надежду!  
Не он ли в мир меня облек?  
Не он ли в черную одежду,  
Хвалу и скорбь с меня совлек? <sup>2</sup>

Таким образом, Пушкин, разрабатывая сложную систему стилистических разновидностей русской литературной речи, не только не разрывает связи с предшествующей культурой русского художественного слова, но нередко лишь усложняет, развивает и реформирует ранее обозначившиеся стилистические тенденции.

Для изучения основных приемов пушкинского воссоздания разнообразных стилей представляет необыкновенный интерес стихотворение «Н. С. Мордвинову», оригинально воспроизводящее лишь 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» (1795) <sup>3</sup>. Прежде всего обращает на себя внимание стилистическое развертывание в духе XVIII века образа — *возыграть* из оды Петрова. Петров патетически восклицал, обращаясь к Мордвинову:

Твоя, о друг, еще во цвете раннем младость,  
Обильный обещаю плод,  
Лила во мысли мне живу, предвестну радость:  
Ты будешь отчества оплот!  
Свершение надежды  
Мои зря днесь вежды  
И славу сбытия,  
Не разыграю ль я?

<sup>1</sup> Соч. К. Н. Батюшкова, редакция, статья и комментарии Д. Д. Благого, «Academia», 1934, стр. 56.

<sup>2</sup> Точно так же для понимания приемов стилизации восточного слога корана в пятом «Подражании» необходимо иметь в виду, что в библейском стиле XVIII века обычны были молитвенно-целевые конструкции с частицей *да*. Например, у Ломоносова в переложении псалма (34):

Да сильный гнев твой злых восхитит,  
Как бурным вихрем легкий прах.  
И ангел твой да не защитит  
Бегущих умножая страх.  
Да омрачится путь их мглою,  
Да будет ползок и разойт...  
Посрамлены да возьмутся  
Что ради злым моим бедам;  
И с верьх главы да облекутся  
Моя противны в студи и в срам.

(Соч. М. В. Ломоносова, изд. Акад. наук, т. I, стр. 300—304.)

<sup>3</sup> См. сочинения В. Петрова, СПб, 1811, ч. II, стр. 189—197.

Пушкин, свидетельствуя «свершение» надежд вещего пинта («Ты лиру оправдал: ты ввек не изменил надеждам вещего пинта!..»), начинает «оду» изображением своего предшественника, который первым воспел Мордвинова, в виде взывавшего орла:

Под кладом старости угрюмо угасал  
Единый из седых орлов Екатерины.  
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.

Это выражение — *взыграть* — типично одическое. Оно идет от Ломоносова. Ср. в оде XVI — на праздник восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны (1746):

Чья муза толь красно и стройно  
Пред нею может *взыграть*?<sup>1</sup>

Ср. у Д. И. Хвостова в оде «Александр I в Париже»:

Средь торжества, восторга в час,  
Моя *взыграет* песни лира.<sup>2</sup>

Ср. у Вас. Петрова:

Взыграйте, сынове Российски,  
И возвеличьте днесь творца;  
Органы ваши мусикийски  
Настройте, чистые сердца.  
(«На заключение мира со  
Швециею», 1790.)

Характерно сочетание слова *взыграть* с образом орла. Ср. применение образа орла у Ломоносова:

Взнесись превыше молний, Муза,  
Как быстрый с Пиндаром орел...  
(Ода X, 1742.)<sup>3</sup>

Ср. развернутый образ орла в одическом стиле Вас. Петрова «На взятие Измаила» (1798)<sup>4</sup>.

Ср. у Капниста в оде «Ломоносов»:

С такую дерзостью чудесной,  
Изведав неусталость крыл,  
Верх облак в синеве небесной  
Российский сей орел парил.  
(Соч. Капниста, СПб, 1849, стр. 432.)

<sup>1</sup> Соч. М. В. Ломоносова, изд. Акад. наук, т. I, стр. 128.

<sup>2</sup> Полное собр. стихотворений графа Хвостова, СПб, 1817, ч. I, стр. 135.

<sup>3</sup> Соч. М. В. Ломоносова, изд. Акад. наук, т. I, стр. 86.

<sup>4</sup> Соч. В. Петрова, 1811, ч. II, стр. 1 и 39. Ср. также в оде «На взятие Варшавы», 1895 (*ibid.*, 165).

Ср. стихи И. И. Дмитриева «К Гавриилу Романовичу Державину»:

Бард безымянный! тебя ль не узнаю?  
Орлий издавна знаком мне полет.<sup>1</sup>

Точно так же образ несокрушимого утеса, скалы, завершающий пушкинское стихотворение, — излюбленный образ одической поэзии XVIII века. Еще В. И. Ламанский отмечал, как любимейший символ Ломоносова, образ величавой, несокрушимой силы, подобно утесу, который

Как верьх высокоя горы  
Взирает непоколебимо  
На мрак и вредные пары;  
Не может вихрь его достигнуть,  
Ни громы страшные подвигнуть,  
Взнесен к безоблачным странам,  
Ногами тучи попирает,  
Угрюмы бури презирает,  
Смеется скачущим волнам.

(Ода XVIII — на день рождения императрицы Елизаветы Петровны.)<sup>2</sup>

Ср. у Капниста в оде «На твердость духа»:

Как в устьи пристани глубокой,  
Вознесись к облакам, скала  
Стоит, и бури рев жестокой,  
Сверканье молний вкруг чела,  
И волны презирает яры.  
Перуна пламенны удары  
Изрыли весь ее хребет;  
На опаленну грудь громами  
Она, уперши в понт, волнами  
Тревожить пристань не дает.

Так муж, судьбой определенный  
Отечества оградой быть,  
Враждою ковы соплетенны  
Как слабу разрывает нить.  
Душой неколебим в гоненьи,  
О злобе, зависти, о мщеньи,  
О самой смерти небрежет.  
Грудь твердо злобе представляя  
И жизнь всем бедствиям подвергая,  
Хранит отечество от бед.<sup>3</sup>

Тот же образ утеса, горы, правда в романтически индивидуализированном виде (Эльбрус), использован К. Ф. Рылевым в оде «Гражданское мужество» (1823), тоже связанной с именем Н. С. Мордвинова (как одного из кандидатов Северного тайного общества в члены будущего временного правительства):

<sup>1</sup> Соч. Дмитриева, Москва, 1818, ч. I, стр. 38.

<sup>2</sup> В. И. Ламанский, «М. В. Ломоносов», биографический очерк, 1864, стр. 33. Ср. также Соч. М. В. Ломоносова под ред. акад. М. И. Сухомлинова, т. I, 1891, объяснительные примечания, стр. 274—275.

<sup>3</sup> Сочинения Капниста, СПб, 1849, изд. Смирдина, стр. 360—361.

Вотще неправый глас страстей  
 И с злобой зависть, казни строя,  
 В безумной дерзости своей  
 Чернят деяния героя.  
 Он тверд, покоен, невредим,  
 С презрением внимая им,  
 Души возвышенной свободу  
 Хранит в советах и суде,  
 И гордым мужеством везде  
 Подпорой власти и народу.  
 Так в грозной красоте стоит  
 Седой Эльбрус в тумане мгланстом:  
 Вкруг буря, град и гром гремит  
 И ветер в ущельях воеет с свистом,  
 Внизу несутся облака,  
 Шумят ручьи, ревет река;  
 Но тщетны дерзкие порывы:  
 Эльбрус, Кавказских гор краса,  
 Невозмутим, под небеса  
 Возносит верх свой горделивый.<sup>1</sup>

Ср. у Пушкина:

Так, в пенистый поток с вершины гор скатясь,  
 Стоит седой утес, вотще брега трепещут,  
 Вотще грохочет гром, и волны, вкруг мутясь,  
 И увиваются, и плещут.

Воспользовавшись наиболее значительными и выразительными образами одического стиля, особенно теми, которые уже были применены к поэтической характеристике Н. С. Мордвинова, воскресив общую атмосферу высокого слога с помощью очень осторожной и умеренной архаизации словаря и синтаксиса (ср., например: «под кладом старости», «во сретенье твоей денницы», «вещего пиита», «на рамена», частое «вотще»), Пушкин создал совершенно оригинальное произведение с яркими признаками индивидуально-пушкинского стиля и его идеологии.

Ср., например, образ «нового Долгорукого»:

Сияя доблестью и славой, и наукой,  
 В советах, недвижим у места своего,  
 Стоишь ты, новый Долгорукой.

Ср. в «Стансах» (1826):

Но правдой он привлек сердца,  
 Но нравы укротил наукой,  
 И был от буйного стрельца  
 Пред ним отличен Долгорукой.

При всей остроте и выразительности индивидуально-пушкинских стилистических особенностей в строе этого стихотворения — на нем лежит настолько яркий отпечаток одического слога, что никого не удивил бы подзаголовок: из одической поэзии XVIII века.

<sup>1</sup> К. Ф. Рылев, Полное собрание стихотворений, стр. 96—97.

Пушкинские стилизации всегда шире, содержательнее, современнее и общественно злободневнее, чем воспроизводимый стиль. Ю. Н. Тынянов очень тонко и глубоко вскрыл художественный замысел пушкинской «Оды его сиятельству графу Д. И. Хвостову» (1825): «Ода графу Хвостову» явилась полемическим ответом *воскресителям* оды, причем пародия на старинных одописцев явилась лишь рамкою для полемической пародии на *современного* воскресителя старой оды — Кюхельбекера и на защитника новой оды — Рылеева»<sup>1</sup>. Этим замыслом объясняется и та роль, которую играет в структуре пушкинской оды смерть Байрона, и комическая параллель между Байроном и Хвостовым. Однако в комментарии Ю. Н. Тынянова недостаточно оценены самые принципы стилизации старого одического стиля в «Оде Хвостову».

Вяземский писал Пушкину, иронически одобряя стилистическую выдержанность манеры Хвостова в «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову»:

Ты сам Хвостова подражатель,  
Красот его любостыжатель...

И, действительно, отличительные особенности стиля оды Хвостова и его литературных образцов выступают в пушкинском стихотворении чрезвычайно ярко. Например, начальные слова пушкинской оды: *Султан ярится* — сопровождаются таким примечанием:

«Подражание г. Петрову, знаменитому нашему лирику». Как известно, ода Вас. Петрова «На войну с турками» начинается такими стихами:

Султан ярится! ада дщери,  
В нем Фурии раздули гнев.<sup>2</sup>

Ср. у Кюхельбекера в стихотворении «Рогдаевы псы» («Мнемозина», ч. III, стр. 13):

Орда не ярилася в древних стенах.

Таким образом, с одной стороны, из одической традиции извлекается произведение, связанное по теме с пушкинской пародией; а с другой стороны, самый прием использования чужого стиха прямо ведет к манере Хвостова. Например, в оде Хвостова «Смерть Суворова» стих:

Где ветер дышать переставал

сопровождается таким примечанием: «Подражание прекрасному стиху г. Ломоносова:

Где ветры могут только дуть».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Ю. Н. Тынянов, «Архансты и новаторы», стр. 218.

<sup>2</sup> Соч. В. Петрова, 1811, ч. I, стр. 33.

<sup>3</sup> Полное собрание стихотворений графа Хвостова. СПб, 1817, ч. I, стр. 69 и 226.

В следующих фразах пушкинской оды:

Кровь Эллады  
И резвоскачет и кипит,—

примечание автора открывает пародическую направленность стиля против «весьма счастливого употребления» слова — «резвоскачать» В. К. Кюхельбекером «в стихотворном письме его к г. Грибоедову» («Московский телеграф», т. I, № 2, стр. 118—119):

Певец, тебе даны рукой Судьбы  
Душа живая, пламень чувства,  
Веселье тихое и светлая любовь,  
Святые таинства высокого искусства  
И резвоскачущая кровь.

Между тем, в другом смысловом контексте причастие *резвоскачущий* было очень употребительно в старом слоге высокой лирики. Ср., например, у Ал. Беницкопо в «драматической песни Оссиана»: «Комала» (1805):

Пляшите, пусть земля трепещет  
Под резво-скачущей стопой,<sup>1</sup>

Самый прием официального титулования как в заглавии стихотворения «Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову», так и в тексте самой пьесы:

Как здесь, ты будешь там сенатор,  
Как здесь, почтенный литератор.  
Он лорд — граф ты! Поэты оба, —

и в примечаниях (напр. 6): «Подражание его высокопр. действ. тайн. сов. Ив. Ив. Дмитриеву...», — характерен для одического стиля.

В одном из примечаний к посланию Хвостова «О притчах» читается: «Иван Иванович Хемницер, коллежский советник и императорской Российской академии член, несколько лет тому назад скончавшийся»<sup>2</sup>.

Точно так же прием скопления определений — нередко очень разнородных и не вполне по смыслу гармонирующих — чисто хвостовский. Например, в оде Хвостова «Горадию»:

Язык наш плодоносный Нил:  
Приятен, краток, благороден.  
Вдруг за ударом вслед удары  
Наш Пиндар шлет как быстрый гром.<sup>3</sup>

В «Оде к Музам»:

Когда стихи ползуши, сухи,  
Тогда читатели все глухи.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> «Поэты-радищевцы», стр. 700.

<sup>2</sup> Полное собрание стихотворений графа Хвостова, ч. II, стр. 223. Ср. ч. I, стр. 158 и 235.

<sup>3</sup> Полное собрание стихотворений графа Хвостова, ч. I, стр. 178.

<sup>4</sup> Ibid., 198.



Ср. у Пушкина:

недуг быстропарный,  
Строптивый и неблагодарный...

А ты глубок, игрив и разен...

Нетрудно найти стилистические параллели и к другим одическим элементам в структуре пушкинского стихотворения. Например, у Пушкина:

И се — летит *продервка* судно  
И мечет громы обоюдно.

Ср. у Ломоносова:

*Продервкого* к горе великой приковал...  
(Соч., II, стр. 97.)

Или у Пушкина:

Се, мнится, явно сходство есть —  
*Никак!* Ты с верною супругой  
Под бременем судьбы упругой  
Живешь в любви...

Ср. в «Письме о пользе стекла» М. В. Ломоносова:

Но столько ли уже, стекло, твоих похвал,  
Что нам в тебе вино и мед сам слаще стал?  
*Никак!* Сие твоих достоинств лишь начало.  
(Соч., II, стр. 92.)

Ср. у Вас. Дмитриева в «Гармонии мира»<sup>1</sup>:

Исчезнет, кажется, существенность прекрасна  
Под острой времени косой? —  
*Никак!* — закону общему подвластна,  
Подъежится опять, восходит, возрастает.

У Люденко и Котельницкого в «Похищении Прозерпины»:

Не думай, чтоб и я вступилась,  
За тем, что будто здесь родилась;  
*Никак!* — родилась в Пизе я.

Излюбленный в одическом стиле вообще и в языке Хвостова в частности — прием скопления мифологических имен, ярко демонстрируемый тремя последними стихами пушкинской оды:

И да блудят твой мирный сон  
Нептун, Плутон, Зевс, Цитеря,  
Гебеля, Псиша, Крон, Астрея,  
Феб, Игры, Смехи, Вахх, Харон, —

пародировался еще в XVIII веке. Ср., например, в «Оде» («Собеседник любителей русского слова», 1783, ч. X, стр. 166 и след.):

Пускай Полимния и Клио  
С Евтерпой кропают нам трио;  
Клотоны, Сахеза — дует;  
Пусть Вахх царапнет до обеда;

<sup>1</sup> «Поэты-радищевцы», стр. 348.

Венера, Марс, Юпитер, Леда  
En quatre пусть дернут менуэт.<sup>1</sup>

Вместе с тем Пушкин воссоздает не только образы, синтаксис, но и какофонию хвостовского стиля. Например:

Перикла лавр, лавр Фемистокла...  
Он лорд — граф ты! Поэты оба...  
Феб, Игры, Смехи, Вахх, Харон...

Ср. в пародиях арзамасцев на Хвостова:

Се роска Флакка зрак! Се тот, кто, как и он,  
Выспрь быстро, как птиц царь, нес звук на Геликон.  
Се лик од, притч творца, муз читателя Свистова,  
Кой поле испестрил российска красна слова!<sup>2</sup>

Ср. у Ломоносова стихи такого рода:

Познав, кто носит скиптр, меч, щит...

(ср. замечание Шлецера в «Русской грамматике», гл. II, § 8)<sup>3</sup>.

Таким образом, приемы пародирования, характерные для пушкинского творчества с половины двадцатых годов, основаны на «собирательном портрете» не только того стиля, который являлся непосредственным объектом пушкинского нападения, но и целой категории однородных стилистических систем.

Пушкин воссоздает лишь общий, типический облик стиля, но с необыкновенной остротой и выразительностью, несмотря на то, что использует относительно небольшое количество точных примет. Пушкинские имитации совершенно чужды фотографического сходства с оригиналом и натуралистического подобия ему.

Свободно владея разнообразными стилистическими формами мировой литературы, Пушкин нередко обозначал свои самостоятельные художественные вариации в разных стилях условными именами высших или наиболее авторитетных представителей той или иной стилистической области. Такова, например, помета: «Из Гафиза» на стихотворении «Не пленяйся бранной славой» (1829)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> См. «Мнимая поэзия», материалы по истории повитической пародии XVIII и XIX вв., «Academia», 1933, стр. 28.

<sup>2</sup> Авторы пародии — Жуковский, Д. В. Дашков, Воейков и А. И. Тургенев. См. М. А. Дмитриев, «Мелочи из запаса моей памяти», стр. 85.

<sup>3</sup> Сборник отд. русского языка и словесности Акад. наук, 1875, т. XIII, стр. 202, 423—424.

<sup>4</sup> Акад. М. Н. Розанов убедительно показал, что стихотворение Пушкина «Из Пиндемонти» («Недорого ценю я громкие права»), сначала имевшее заголовок «Из Alfred Musset», находится в действительной связи как со стихотворением А. Мюссе «Dédicace à M. Alfred T.» (то есть Taffet), так и с «Le opinioni politiche» И. Пиндемонти. Это «творческая переработка родственных мотивов и звуков... Длинное послание Мюссе и многословная проповедь Пиндемонте сконденсированы с необычайной силой, яркостью и сжатостью выражений в небольшое, всего в 21 строчку, лирическое стихотворение, подчеркивающее основную мысль с художественною выпуклостью и лаконической краткостью». Акад. М. Н. Розанов «Об источниках стихо-

В других случаях выбор центрального афоризма или образа был тесно связан с общей категорией стиля, в который облеклось то или иное произведение. Так, стихи:

Не боюсь я насмешек —  
Мы сдвоились меж собой;  
Мы точь-в-точь двойной орешек  
Под одною скорлупой, —

соответствуя укоренившемуся представлению о «восточном слоге», представляют собою отражение и воспроизведение следующего места из Саади Ширазского: «Помню, в прежнее время я и друг мой жили, будто два миндальные ореха в одной скорлупе» («Гюлистан», перевод И. Холмогорова, Москва, 1882, стр. 209)<sup>1</sup>.

Трудно сомневаться, что полная переделка первых строк первоначальной редакции этого стихотворения «Подражание арабскому»:

Я твоя, навек ты мой;  
В край безлюдный, в степи снежны  
Я готова за тобой, —

вызвана стремлением к семантическому «выпрямлению» и экспрессивному обоснованию, гармоническому развитию заключительного образа «двойного орешка».

Подчеркнутое обозначение женского «рода» (пола) того лица, от которого сначала исходило лирическое признание («я — твоя»), диссонировало с восприятием двойного орешка (ведь оба орешка — мужского рода)<sup>2</sup>. Поэтому Пушкин устраняет всякие прямые указания на пол говорящего лица:

Отрок милый, отрок нежный,  
Не стыдись, навек ты мой;  
Тот же в нас огонь мятежный,  
Жизнью мы живем одной.

Понятно, что иллюзия арабского стиля — в этой завуалированной эротической атмосфере — лишь возрастает.

Средствами простой русской речи, близкой к разговорному языку, Пушкин создает иллюзию стиля и духа чужой страны, чужой поэзии, устраняя все то, что своим колоритом, экспрессией, побочными ассоциациями может нарушить эту иллюзию.

И. С. Тургенев в своей знаменитой речи о Пушкине эту «мощную силу самобытного присвоения чужих форм», присущую Пушкину, признал своеобразной чертой именно националь-

---

творения Пушкина «Из Пиндемонте», Пушкин. Сборник второй, редакция Н. К. Пиксанова, Гиз, 1930, стр. 137.

<sup>1</sup> М. Богданович, «Две заметки о стихотворениях Пушкина», «Пушкин и его современники», в. XXVIII, стр. 108.

<sup>2</sup> Ср. также:

Мы сдвоились меж собой  
(первоначально: Мы сдвоились душой).

ного русского гения и ставил ее в связь с тем, что «Пушкин был центральный художник, человек, близко стоящий к самому средоточию русской жизни». Еще страстнее эту мысль «о всемирной отзывчивости» и «перевоплощаемости» пушкинского гения защищал Ф. М. Достоевский.

Но, воссоздавая чужой стиль, Пушкин всегда наполняет его новым живым, глубоким, подлинно национальным содержанием.

§ 6. Насколько велико расхождение между семантическим объемом стилизуемого произведения и той «бездной пространства», которую обнимает пушкинское произведение, показывает хотя бы ссыла на стиль «Истории села Горюхина».

Н. Н. Страхов доказывал, что «История села Горюхина» представляет собою пародию на «Историю государства Российского» Карамзина, что она «писана языком карамзинской «Истории»<sup>1</sup>. Свлекая ложные краски с карамзинской истории, Пушкин «попробовал сделать несколько штрихов, вполне верных действительности: контраст вышел поразительный».

Н. И. Черняев находил, что гораздо более соответствует пушкинскому замыслу предположение о пародической связи стиля «Истории села Горюхина» с «Историей русского народа» Н. А. Полевого<sup>2</sup>. И в самом деле, круг стилистических подобиий и семантических параллелей между этими двумя произведениями, замеченных исследователями, можно значительно расширить. И все же, по справедливому суждению М. П. Алексеева, «пародия Пушкина должна была иметь в виду не специально то или иное произведение русской исторической литературы (Карамзин, Полевой), но некоторые общие нормы русской историографии»<sup>3</sup>.

Смысловая перспектива пушкинской «Истории села Горюхина» отражает всю историю крепостнической России и как бы предвещает «Историю одного города» Салтыкова-Щедрина. Но и этого мало: «История села Горюхина» Пушкина (одно из наиболее замечательных и глубоких публицистических произведений поэта), между прочим, в форме литературной биографии Белкина пародически изображает историю стилей и жанров русской литературы первой четверти XIX века. Здесь всякая, даже мелкая, деталь полна тонких и острых намеков на современность. Вот один пример. Белкин рассказывает, как уважение его к русской литературе стоило ему «тридцати копеек потерянной сдачи, выговора по службе и чуть-чуть не ареста — а все даром». Ему встречается в конфетной лавке «некто в гороховой шинели». Эта гороховая шинель «позавтракала, сердито побранила мальчика за неисправность, выпила полбутылки вина и вышла». Белкин слышит, что это сочинитель Б (улгарин). Бросив

<sup>1</sup> «Заметки о Пушкине и других поэтах», стр. 29.

<sup>2</sup> «Критические статьи и заметки», Харьков, 1911.

<sup>3</sup> М. П. Алексеев, «К истории села Горюхина». Пушкин, статьи и материалы, II, Одесса, стр. 74.

недопитую чашку шоколада и не дожидаясь сдачи, он бежит за гороховой шинелью. Но та отрекается от звания сочинителя («Я не сочинитель, а стряпчий») и утверждает, что «Булгарин» четверть часа назад был «у Полицейского мосту». Здесь все — и гороховая шинель, и Полицейский мост, и эпизод в кондитерской лавке (в кофейне) — ехидно намекает на полицейскую, сыщичью подоплеку литературной деятельности Булгарина. И, быть может, наиболее ядовитым было именно изображение встречи в кондитерской лавке и последующего за ней превращения сочинителя в стряпчего. Дело в том, что в своей статье «О записках Видока», рисуя Булгарина в образе знаменитого французского сыщика, Пушкин описывал поведение его в «кофейнях»: «Он уверяет, что служил в военной службе, и как ему не только дозволено, но и предписано всячески переодеваться, то и щеголяет орденом Почетного легиона, возбуждая в кофейнях негодование честных бедняков, состоящих на половинном жалованьи». В «Воспоминаниях барона А. И. Дельвига» приводится рассказ книгопродавца Сленина о том, как взбешенный статьей Пушкина Булгарин божился, что между Видоком и им ничего нет общего. Потом спрашивал: «Неужели в этой статье хотели представить меня?» И прибавлял: «Нет, я в кофейнях не бываю». Пушкин в «Истории села Горюхина» комически изобразил это отречение Булгарина от самого себя.

Насыщенность литературного языка художественно преобразованными и обобщенными элементами соответствующей материальной и духовной культуры, которые можно открыть почти в каждом слове, в каждой фразе классического произведения, особенно характерна для реалистического стиля.

Так как пушкинские стилизации и пародии всегда выходят из узких границ простой формально-стилистической игры и, насыщенные глубоким содержанием, разрешают сложную жизненную, идейную или художественную задачу, то принцип стилистического «переодевания» или прикрытия, естественно, находил широкое применение и в публицистическом языке Пушкина. Тут отыскиваются истоки того эзоповского языка, который затем — под влиянием Салтыкова-Щедрина — укрепился в русской революционно-демократической публицистике второй половины XIX века.

В творчестве Пушкина особенно многозначителен в этом отношении образ Феофилакта Косичкина, автора статей: «Торжество дружбы, или оправданный Александр Анфимович Орлов» и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем».

Образ Феофилакта Косичкина, именем и фамилией обозначающий свою причастность к кругу семинарской, церковной культуры, облаченный в «броню семинариста», по выражению Полевого («Московский телеграф», 1831, № 19, стр. 448)<sup>1</sup>, создан

<sup>1</sup> Ср. заявление Надеждина о неуклонном решении своем «покрыть снисходительным молчанием достойные намеки на кутью, рясы, косичку» («Мол-

Пушкиным с пародийным кивком в сторону стиля Надеждина. В статьях Пушкина, связанных с этим литературным псевдонимом, с образом Косичкина, характерна явная стилизация, подделка под публицистическую манеру Надеждина. Например, в рецензии Надеждина на А. А. Орлова («Телескоп», 1831, № 9) встречаются такие фразеологические цепи официально-церковного языка: «В метрические книги Московских ведомостей вслед за известием о появлении на свет Петра, внесена печальная сказка о преставлении раба божия Иоанна. Не исполнившись еще долгою дней, патриарх Выжиговых скончался в мале... Трое остаются после него на помин души! и имя, прославленное им, утрачено крушно и четко в газетных объявлениях! Ну — не благословение ли небесное...»<sup>1</sup>

А рядом размещаются литературно отшлифованные формы публицистического стиля Надеждина с его манерным и несколько неуклюжим красноречием: «Быстрое распространение фамилии Выжиговых есть натуральное следствие давно признанного в основателе ее достоинства, что он приходится не только по сердцу, но и по плечу читающей нашей публике...» «Результат всей его безжизненной жизни есть положение, что глас народа, наперекор исконной русской пословице, не есть глас божий» и т. п.

Вместе с тем, в эти два переплетающихся стилистических плана у Надеждина внедряются иронически препарированные цитаты из разбираемых произведений Булгарина и Орлова или стилизованные под их язык выражения. Например: «Наши степнячки приосанились: они вздумали жениться; и Хлыновские свадьбы отпразднованы были как нельзя лучше на весь мир, поминаючи любезного родителя...»

«Ум не в волосах, а в голове, а у Игната и Сидора — нечего бога гневить — есть по голове на брата. Оба они — даром, что такие охряпки, ребята не промах...» и т. д.

Ср. возмущение Н. И. Греча: «Выписки из них (книг А. А. Орлова) смешали с выдержками из романа Булгарина, приправили все это самыми площадными и низкими ругательствами» («Сын отечества», 1831, ч. 143, № 27).

Те же приемы легко отыскать и в стиле Феофилакта Косичкина. Но стиль Феофилакта Косичкина — при внешнем сходстве с манерой Надеждина — являлся своеобразным собирательным стилистическим портретом. В нем можно найти отзвуки сти-

---

ва», 1831, № 30, стр. 55). «Этим обстоятельством, — писал Н. К. Козьмин, — объясняется пушкинский псевдоним: Феофилакт Косичкин» (Соч. Пушкина, Акад. изд., т. IX, примечания, стр. 470).

<sup>1</sup> Ср. объявление книгопродавца В. В. Логина о сочинении А. А. Орлова «Смерть Ивана Выжигина»: «Книга сия принесет публике удовольствие, потому что кончина сего достопамятного мужа, то есть Выжигина, есть важное событие для почитателей Ивана Ивановича! Кто читал жизнь Ивана Выжигина, тот с прискорбием прочтет его кончину» («Московские ведомости», 1831, № 30, стр. 1368, № 38, стр. 1670).

ля и других критиков враждебного Пушкину лагеря, например, Ф. Булгарина. Характерна ирония Н. М. Языкова в письме к В. Д. Комовскому (от тринадцатого апреля 1832 года): «Что значит, что Фад. Булгарин подписывает под своими статьями: Косичкин? В честь или в бесчестие Пушкину?»<sup>1</sup>

И точно так же А. Г. Фомин в своей статье «Пушкин и журнальный триумvirат тридцатых годов»<sup>2</sup> писал о статьях Пушкина, напечатанных в «Телескопе» (1831, № 13 и № 15) под псевдонимом Феофилакта Косичкина: «Они представляют собою меткую пародию на статьи Булгарина, изумительно схвачен их тон и характерные черты».

Но, конечно, из-за прикрытия стилистической пародии необыкновенно остро и внушительно выступают индивидуальные черты собственного пушкинского публицистического стиля. Таков, например, типично пушкинский прием невозмутимо-серьезного и точного, но абсурдно-логического изложения основных мыслей чужой статьи по пунктам. При этой тезисной формулировке побочные детали комически занимают места центральных положений. Например, в статье Ф. Косичкина «Торжество дружбы»: «Николай Иванович доказал неоспоримо:

1) Что М. И. Голенищев-Кутузов возведен в княжеское достоинство в июне 1812 г. (стр. 65).

2) Что не сражение, а план сражения составляет тайну главнокомандующего (стр. 65).

3) Что священник выходит навстречу подступающему неприятелю с крестом и святою водою (стр. 65).

4) Что секретарь выходит из дому в статском мундире, в треугольной шляпе, со шпагою, в белом изношенном исподнем платье (стр. 65).

5) Что пословица: *vox populi — vox Dei* есть пословица латинская, и что она есть истинная причина французской революции (стр. 65).

6) Что *Иван Выжигин* не есть произведение образцовое, но, относительно, явление приятное (стр. 62).

7) Что Фаддей Венедиктович живет в своей деревне близ Дерпта, и просил его (Николая Ивановича) не посылать к нему вздоров (стр. 68).

И что следственно: Ф. В. Булгарин своими талантами и трудами приносит честь своим согражданам: что и доказать надлежало!»

Ср. в пушкинском «Письме к издателю» (подписанном инициалами А. Б. из Твери) ироническую формулировку основных тезисов статьи Гоголя «О движении журнальной литературы»:

«Обвинения ваши касательно г. Сенковского ограничиваются следующими пунктами:

---

<sup>1</sup> Из переписки Н. М. Языкова с В. Д. Комовским, «Литературное наследство», № 19—21, стр. 76.

<sup>2</sup> «Пушкин», изд. Брокгауз и Ефрон, т. V, стр. 469.

1) Г. Сенковский исключительно завладел отделением критики в журнале, издаваемом от имени книгопродавца Смирдина.

2) Г. Сенковский переправляет статьи, ему доставляемые для помещения в Библиотеке.

3) Г. Сенковский в своих критических суждениях не всегда соблюдает тон важности и беспристрастия.

4) Г. Сенковский не употребляет местоимений *сей* и *онный*.

В этом сложном, остром и многозначном, «двупланном» стиле Феофилакта Косичкина открывались такие широкие — комические и сатирические — возможности литературного построения, которые сразу же привлекли внимание Гоголя и были затем перенесены им в сферу художественного повествования. Так заимствованный едва ли не у Плутарха прием последовательного параллелизма в описании свойств и подвигов двух «великих мужей» (в «Торжестве дружбы» — Александра Анфимовича и Фаддея Венедиктовича) и прием несоответствия между высоким риторическим стилем, его образами и изображаемым предметом были подхвачены Гоголем и использованы им в письме к Пушкину от двадцать первого августа 1831 года: «Знаете ли, как бы хорошо написать эстетический разбор двух романов, положим: Петра Ивановича Выжигина и Сокол: «был бы сокол, да курица съела» Начать таким образом, как теперь начинают у нас в журналах: «Наконец, кажется, пришло то время, когда романтизм решительно восторжествовал над классицизмом, и старые поборники французской короны на ходульных ножках (что-нибудь в роде Надеждина) убралась к чорту. В Англии Байрон, во Франции необъятный величию своею Виктор Гюго, Дюканж и другие, в каком-нибудь проявлении объективной жизни, воспроизвели новый мир ее нераздельно-индивидуальных явлений. Россия, мудрости правления которой дивятся все образованные народы Европы и проч. и проч., не могла оставаться также в одном положении. Вскоре возникли и у ней два представителя ее преображенного величия. Читатели догадаются, что я говорю о гг. Булгарине и Орлове. На одном из них, т. е. на Булгарине, означено направление чисто Байронское (ведь эта мысль не дурна — сравнить Булгарина с Байроном!): та же гордость, та же буря сильных, непокорных страстей, резко означившая огненный и вместе мрачный характер британского поэта, видны и на нашем соотечественнике; то же самоотвержение, презрение всего низкого и подлого принадлежит им обоим. Самая даже жизнь Булгарина есть больше ничего, как повторение жизни Байрона; в самых даже портретах их заметно необыкновенное сходство. На счет Александра Анфимовича можно опровергать мнение Феофилакта Косичкина; говорят, что скорее Орлов более философ, что Булгарин весь поэт». Тут не дурно взять героев романов Булгарина: Наполеона и Петра Ивановича, и рассматривать их обоих, как чистое создание самого поэта; натурально, что здесь



нужно вооружиться очками строгого рецензента и приводить места (каких, само по себе разумеется, не бывало в романе)»<sup>1</sup>.

Еще более ярким и самостоятельным было использование Гоголем тех же приемов стиля Феоф. Косичкина в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

В этом направлении стиль Пушкина и зависящий от него стиль Гоголя опирались на заимствованный из французской литературы жанр сравнений, пародируя его. Так, в «Московском Меркурии» (1805, ч. III, стр. 26—28) «Сравнение Гомера с Виргилием» развивается таким образом: «Гомер превосходит поэтическим духом: Виргилий совершенством. Гомер одарен некоторыми изящными свойствами для поэзии: Виргилий имеет их более — и в правильном размере. Гений поражается Гомером: человек с тонким вкусом трогается Виргилием. Первому более удивляются: второго более уважают. У Гомера более золота: у Виргилия оно самое чистое... Гомер есть величайший Гений: Виргилий совершеннейший. Энеида лучше Илиады: но Гомер был лучше Виргилия... В Илиаде более ошибок: в Энеиде более недостатков. Если бы Гомер писал в наше время, то не сделал бы ошибок своих: Виргилий, напротив того, и ныне оказал бы те же недостатки...» и т. д. (Перевел... Яз..)

Более индивидуальны были пародические выпады Пушкина против стиля Надеждина в возражениях на критику «Графа Нулина». Тут Пушкин свободно переходит от иронических нападок на Надеждина к уничтожающей пародии на стиль его критических рассуждений: «Но что сказали бы мы, прочитав, например, следующий разбор Федры, если бы к нещастью написал ее русский и в наше время. Извольте: «Нет ничего отвратительнее предмета, избранного г. сочинителем. Женщина замужняя, мать семейства, влюблена в молодого олуха, побочного сына ее мужа(!!!!). Какое неприличие! Она не стыдится в глаза ему признаваться в развратной страсти своей (!!!!). Сего не довольно: сия фурия, употребляя во зло глупую легковёрность супруга своего, вносит на невинного Ипполита гнусную небывальщину, которую, из уважения к нашим читательницам, не смеем объяснить (!!!!) Злой старичишка, не входя в обстоятельства, не разобрав дела, проклинает своего собственного сына (!), после чего Ипполита разбивают лошади (!!!!), Федра отравляется; ее гнусная наперсница утопляется — и только. Вот что пишут, не краснея, писатели, которые и проч...»

— Вот до какого разврата дошла у нас литература, кровавая, развратная ведьма с прыщиками на лице!»

Эта пародия остро препарирует и обнажает основные черты критического стиля Надеждина, наиболее рельефно выступившие в его диссертации «Опыт о романтической поэзии», отрывки из которой были напечатаны в «Вестнике Европы» (1830, №№ 1

<sup>1</sup> «Письма Н. В. Гоголя», ред. В. И. Шенрока, т. I, стр. 186—187.

и 2) под заглавием «О постоянном злоупотреблении и искажении романтической поэзии». Здесь, между прочим, о Гёте говорилось: «Больно, очень больно видеть, — когда сам великий Гёте, увлеченный злоупотреблением поэтической свободы, унижается до такой степени, что в фантазмагорических эпизодах своего *Фауста* не стыдится изображать такие физические действия, для которых скромный язык не имеет пристойных наименований» («Вестник Европы», 1830, № 2, стр. 129—130).

О романтической поэзии, к которой Надеждин относил и сочинения Пушкина, он отзывался так: «Все то, что внушало нам омерзение в чужеземных лжеромантических изгребиях, — в наших еще омерзительнее: ибо у нас они не имеют даже и прелести небывальщины. Это — тот самый сор, получаемый только из вторых рук; те же мерзости — дважды переваренные!» (ibid. стр. 149).

Стиль Надеждина ярко изобличается в пародии Пушкина не только характерными моралистическими вульгаризмами, но и такими образами, как образ «ведьмы с прыщиками на лице». Ср. у Надеждина: «и прыщик может иметь поэтическое достоинство... не на прекрасном личике Делии, а на красной роже кухарки Аксиньи — в карикатурном зрелище; ибо он там может возбуждать поэтический смех...» (Рецензия на «Евгения Онегина», гл. VII, «Вестник Европы», 1830, ч. 171, № 7, стр. 214).

§ 7. Применение разных стилей открывало возможность безмерно углублять и расширять смысловую перспективу изложения посредством постоянных переходов от одного плана и строя речи к другому, посредством пересечения и взаимоотражения разных стилистических сфер. Оно содействовало синтезу в языке Пушкина разных стилистических систем, объединению противоречивых литературно-языковых категорий. С ростом реалистических тенденций в творчестве Пушкина принципы выбора и использования чужих стилей определялись задачей более глубокого отражения действительности. Своеобразные формы семантического соотношения устанавливались между тем или иным стилем и разными кругами и событиями реальной действительности. Структура пушкинского языка осложнилась с конца двадцатых годов тем, что в строй любого условного стиля укладывались теперь — рядом с характерными для него символами прежней литературной традиции — яркие национально-реалистические выражения и образы.

Иллюстрацией может служить стиль стихотворения «На выздоровление Лукулла» (1835), известного памфлета против Уварова. «Горацианское наречие», которым написано это стихотворение («Подражание латинскому»), обнаруживает себя в словесных образах, близких к духу и стилю воображаемых латинских прототипов и их русских литературных переложений, например:

Твоих нахлебников, Цирцей  
Смущеньем лица омрачались;

*Вздыхали верные рабы  
И за тебя богов молили,  
Не зная в страхе, что сулили  
Им тайные судьбы...*

.....  
Так жизнь тебе возвращена  
Со всею прелестью своею;  
Смотри: бесценный дар она;  
Умей же пользоваться ею;<sup>1</sup>  
Укрась ее; года летят,  
Пора! *Введи в свои чертоги  
Жену красавицу — и боги  
Ваш брак благословят.*

И в этот горацианский строй, не колебля его, входят острые сатирические бытовые картины, нарисованные «фламандской» кистью<sup>2</sup> или красками национально-характеристического русского просторечия:

*Она, как втершийся с утра  
Займодавец терпеливый,  
Торча в передней молчаливой  
Не трогалась с ковра...*

*Уже скупой его сургуз  
Пятнал замки твоей конторы;  
И мнил загрести он златы горы  
В пыли бумажных куч.  
Он мнил: «Теперь уж у вельмож  
Не стану нянчить ребятишек,  
Я сам вельможа буду тож;  
В подвалах, благо, есть излишек.  
Теперь мне честность — *трын-трава!*  
Жену обсчитывать не буду,  
И воровать уже забуду  
Казенные дрова!»<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Ср. у Державина:

*Жизнь есть небес мгновенный дар.  
Устрой ее себе к покою  
И с чистотою твоей душою  
Благословляя судеб удар.*

Ср. также в горацианской оде Державина «На выздоровление Мецената» (1781):

*Здоровье, дар небес бесценный,  
Слетело в твой чертог, и взяв  
В златом сосуде сок врачебный,  
Кропя тебя, рекло: «Будь здрав!»*

<sup>2</sup> Стих «Знобим стяжанья лихорадкой» находят параллели в таком сообщении кн. П. А. Вяземского А. И. Тургеневу, рисующем атмосферу светских сплетен и слухов во время болезни богача Шереметева: «В комитете министров кто-то сказал qu'il avait la fièvre scarlatine. «Et vous, vous avez la fièvre de l'attente», сказал громогласным голосом своим Литта, обратившись к Уварову, который один из наследников Шереметева. Уж прямо как из пушки выпалило» (Остаф. арх., III, стр. 277).

<sup>3</sup> Ср. запись в дневнике Пушкина в феврале 1835 года: «К стати об Уварове: это большой негодяй и шарлатан. Разврат его известен. Низость его до того доходит, что он у детей Канкринна на посылках... Он крал казенные дрова. Казенных слесарей употреблял на собственную работу».

Бодрится врач, подняв очки;  
Гробовый мастер взоры клонит;  
А вместе с ним приказчик гонит  
Наследника в толчки.

Еще более значительна и глубоко реалистична была пушкинская трансформация горадианского стиля в «Памятнике». Острота пушкинского стихотворения, представляющего собою одновременно исповедь, самооценку, манифест и завещание великого поэта, углубляется тем, что горадиева ода, за которой следовал Пушкин, имела длинную вековую традицию подражаний. Смысл пушкинского «Памятника» может быть уяснен до конца лишь на фоне всей этой отвергаемой и преобразуемой русским гением традиции. «С первых же строф своего «Памятника», — пишет Д. П. Якубович, — Пушкин, внешне соблюдая канон горадиевой оды во всех частях, формулах, в самой видимости нарочито архаического языка и стиля, разрушал ее привычное содержание. Он придавал новый поворот традиционной формуле крепости памятника, измеряя ее понятием незарастающей народной тропы». Образ «непокорной главы», возносящейся над Александрийским столпом, не находит себе семантических параллелей в «Памятниках» Горация и Державина. Он полон гражданского пафоса и революционного самосознания. Пушкинская формула национальной славы, которая объединяет всех «сущих» в России «языков», не имеет ничего общего с культом родной Эолии у Горация. Чрезвычайно показательна стилистическая работа Пушкина над выражением и определением того основного национального литературного дела, за которое поэт будет «любезен народу» в веках. «Сначала Пушкин еще следовал традиции, пробую:

Что в русском языке музыку я обрел,

потом:

Что звуки новые обрел я в языке

или:

Что звуки новые для песен я обрел.

Но уже в первом же черновике Пушкин преодолел традицию и, не ограничивая свое значение новаторством форм и реформаторством музыкальной стихии языка, взамен эстетической формулы дал формулу гражданскую, насыщенную конкретным содержанием<sup>1</sup>:

Вослед Радищеву восславил я свободу...

и наконец — после автоцензурной правки:

Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал.

Стилизации Пушкина в последний период его творчества, не теряя отличительных признаков той стилистической катего-

---

<sup>1</sup> Д. П. Якубович, «Черновой автограф трех последних строф «Памятника», «Временник Пушкинской комиссии», № 3, стр. 5—7

рии, к которой они тяготеют, в то же время отражают яркие индивидуальные черты синтетического пушкинского стиля, сочетающего противоречивые словесные образы — и старокнижные, и церковно-славянские, и европейско-литературные, и просторечно-бытовые — и придающего им всем яркую национальную окраску.

Итак, мышление литературными стилями быстро эволюционирует в творчестве Пушкина. От условного формализма ранних пародий и стилизаций<sup>1</sup> очень скоро осуществляется Пушкиным переход к романтической свободе пользования всем разнообразием литературных стилей и культур. В этой романтической концепции искусства поэт был представителем от всех эпох и стилей, осевших в сознании человечества. Но великий реалист нашел в этих стилях разные способы и средства выражения и отражения реальной жизни — в ее многообразных проявлениях и делениях — социальных и национальных.

---

<sup>1</sup> Ср. в «Городке»:

Барковским должно слогом  
Баркова воспевать;  
Но убирайся с богом,  
Как ты, . . . . .  
Не стану я писать.

## VII

### СТИЛЬ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПРОЗЫ ПУШКИНА

§ 1. В русском литературном языке с конца XVII — начала XVIII века резко отделились две общих стилистических категории — стиха и прозы. Борьба с эстетическими вкусами, сложившимися на почве церковно-книжной культуры речи, острее всего обнаружилась в сфере стихотворного языка, и круг русской «светской» поэзии до самого конца XVIII века почти совпадал с границами стихотворного искусства. В области прозы нормы литературного выражения были зыбки. Язык прозы обнаруживал свою зависимость от официально-канцелярской стилистики и церковной риторики или же сбивался на перевод с немецкого и французского языков.

Расцвет стиховой культуры в русском литературном языке начала XIX века содействовал быстрому развитию лишь некоторых повествовательных стилей ритмической или «поэтической» прозы. Вообще же проза в гораздо большей степени, чем стих, отражала отсутствие стройной, выработанной и стилистически дифференцированной системы национально-русского общелитературного выражения. Неорганизованность прозаических стилей не могла не отражаться и на состоянии живой разговорной речи образованных слоев общества. Ведь стили литературной прозы, питаясь «устным» творчеством общества, в то же время сами влияли на бытовую речь читателей, определяли нормы и содержание разговорного языка интеллигенции.

Карамзинская реформа прозаических стилей была основана одновременно и на принципе сближения языка литературы с живой разговорной речью дворянской интеллигенции и на принципе классового ограничения национально-речевой стихии в составе русского литературного языка нормами и вкусами светского салона. Литературная проза лишалась прочных народно-

демократических основ, замыкаясь в узкие пределы манерного салонно-буржуазного лингвистического вкуса. Однако сама салонная русская речь была очень бедна понятиями и однообразна. В салонах господствовал французский язык.

В двадцатых годах XIX века Баратынский писал Вяземскому по поводу трудности передать в русском переводе все оттенки романа Б. Константа «Адольф»: «Чувствую, как трудно перевести светского Адольфа на язык, которым не говорят в свете, но надобно вспомнить, что им будут когда-нибудь говорить и что выражения, которые нам теперь кажутся изысканными, рано или поздно будут обыкновенными. Мне кажется, что не должно пугаться неупотребительных выражений. Со временем они будут приняты и войдут в ежедневный язык. Вспомним, что те из них, которые говорят по-русски, говорят языком Пушкина, Жуковского и вашим, языком поэтов, из чего следует, что не публика нас учит, а нам учить публику»<sup>1</sup>.

Между тем, только через прозу, только создав высокую культуру прозы, русский язык мог вступить, как равноправный, в семью европейских языков. Пушкин так писал об этом в 1825 году: «Приводя в пример судьбу сего (французского) прозаического языка, г. Лемонте утверждает, что и наш язык не столько от своих поэтов, сколько от прозаиков должен ожидать европейской ссвсей *общежителъности*. Русский переводчик оскорбился сим выражением; но если в подлиннике сказано *civilisation eигорéenne*, то сочинитель чуть ли не прав» («О предисловии г-на Лемонте»).

Понятны, поэтому, усилия и стремления представителей передовой интеллигенции начала XIX века «образовать» прозу. Пушкин настойчиво убеждает кн. Вяземского работать над созданием русского «метафизического языка»<sup>2</sup>. О том же писал Вяземскому М. Ф. Орлов (от девятого сентября 1821 года): «Займись прозою, вот чего недостает у нас. Стихов уже довольно, особливо что называется у французов «*Poésies légères*». Пора предпринять образование словесности нашэй в большом виде, в философическом смысле, строгими сочинениями или полезными переводами»<sup>3</sup>. А. А. Бестужев в статье «Взгляд на старую и новую словесность в России» констатировал «безлюдье» в «степи русской прозы»: «У нас такое множество стихотворцев (не говорю поэтов) и почти вовсе нет прозаиков; и как первых можно укорить бледностью мыслей, так последних погрешностями противу языка. К сему присоединилась еще односторонность, происшедшая от употребления одного французского и переводов с сего языка. Обладая неразработанными сокровищами слова.

<sup>1</sup> «Старина и новизна», кн. 5, стр. 50.

<sup>2</sup> «Письма», I, стр. 35.

<sup>3</sup> Цитирую по книге Б. Мейлаха «Пушкин и русский романтизм», 1937, стр. 79.

мы, подобно первобытным американцам, меняем золото оного на безделки»<sup>1</sup>.

Все передовые литераторы первой трети XIX века жалуются на отсутствие культуры прозы, на необработанность прозаической речи, на расплывчатость и бедность форм выражения в прозе. «Мера и рифма, — пишет В. К. Кюхельбекер в своем «Дневнике», — учит кратко и сильно выражать мысль, выражать ее молнией; у наших великих писателей в прозе эта же мысль расплывается по целым страницам» (стр. 235).

О. М. Сомов в «Обзоре российской словесности за 1827 год» («Северные цветы» на 1828 год, стр. 78—79) констатировал преобладание стихов над прозой и невыработанность прозаической речи.

Ср. замечание акад. П. И. Соколова, переданное С. П. Жихаревым: «Нам нужны не поэты, а люди, которые умели бы писать в прозе правильно и ясно: у нас нет ни эпистолярного, ни делового слога, о котором хлопотать непременно следовало» («Записки современника», II, стр. 157).

Пушкин понимал и принимал стилистическую победу карамзинской школы в области художественной прозы. Он считал «лучшей прозой» предшествующей литературы «Историю государства Российского» Карамзина и критические статьи кн. Вяземского. Но прозаический стиль Карамзина и зависевших от него писателей двадцатых-тридцатых годов не удовлетворял Пушкина. Пушкин находил в прозе двадцатых-тридцатых годов манерность и «близорукую мелочность», отсутствие простоты и народности, а следовательно и лаконизма, подражательную искусственность, поддерживаемую многословием цветистых фигур и вялых метафор, внутреннее семантическое однообразие при обилии внешних украшений, идейную скудость. Исключение, по оценке Пушкина, составляла критическая проза Вяземского — очень индивидуальная, своеобразная, с явным отпечатком стилей западноевропейской литературы и с явными погрешностями против «духа русского языка»<sup>2</sup>, проза А. Погорельского, Ден. Давыдова и Е. Баратынского.

Но и у этих писателей национально-речевые корни прозаического стиля были не очень глубоки и недостаточно демократичны. Они не соответствовали синтетическому взгляду Пушкина на природу общенационального русского литературного языка.

Выдвинув требование простого, понятного, точного и лаконического национально-русского стиля, Пушкин смеивает укрепившуюся под влиянием французского языка манеру изысканной и цветистой описательной прозы. Показательна реплика Пуш-

---

<sup>1</sup> Полное собрание сочинений А. Марлинского, СПб, 1840, ч. XI, стр. 217.

<sup>2</sup> Ср. заметки Пушкина на полях статьи Вяземского «О жизни и сочинениях В. Озерова». См. «Новые тексты Пушкина». Публикация и статья Н. Богословского, «Красная новь», 1937, № 1.



кина—*вранье*—при чтении такой риторической тирады в романе Б. Констана «Адольф»: «Je me précipite sur cette terre qui devrait s'entrouvrir pour m'engloutir à jamais, je pose ma tête sur la pierre froide qui devrait calmer la fièvre ardente qui me dévore» («Кидаюсь на землю; желаю, чтобы она расступилась и поглотила меня навсегда; опираюсь головою на холодный камень, чтобы утолил он знойный недуг, меня пожирающий») <sup>1</sup>.

Однако Пушкин не отказывается от достижений европейской культуры слова. В сфере отвлеченных идей Пушкин всегда признавал образцом французский язык. Он ценил высокую культуру литературной речи и тонко разработанную во французском языке систему отвлеченных понятий и систему синтаксического построения. Одобряя «европеизмы понятий», Пушкин писал Вяземскому: «Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизический (то есть отвлеченный, книжно-теоретический. — В. В.) язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться наподобие французского (ясного, точного языка прозы, то есть языка мыслей)».

Обогащая русский литературный язык понятиями, созданными европейской мыслью, Пушкин, однако, отрицательно относился к французскому щегольству наружными формами слова, внешним механизмом языка. Забвение, — такова, по словам Пушкина, «участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о механизме языка, наружных формах слова, нежели о мысли — истинной жизни его...» («О русской литературе с очерком французской»).

Пушкин решительно протестовал против загромождения русского книжного языка «иноплеменными словами». Он убеждал избегать даже ученых терминов. «Избегайте ученых терминов, — писал он Киреевскому (от четвертого января 1832 года), — и старайтесь их переводить, то есть перефразировать: это будет и приятно неучам и полезно нашему младенчеству языку». Европеизмы не должны убивать национального своеобразия русского языка. «Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, и поверий, и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу», писал Пушкин. — «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, — которая более и менее отражается в зеркале поэзии» («О народности в литературе», 1826). Стремление к народности становится основной двигательной силой реформы прозаического стиля в литературной деятельности Пушкина.

Поэтому Пушкин своеобразно использует культуру французской прозы. Он оценивает ее достижения с точки зрения «духа» русского языка и с точки зрения «нагой простоты», свойствен-

---

<sup>1</sup> А. Ахматова, «Адольф» Б. Констана в творчестве Пушкина», «Временник Пушкинской комиссии», 1936, № 1, стр. 99.

ной «свежим вымыслам народным» и разговорному языку «хорошего общества».

В определении языковой структуры прозы Пушкин исходит из тех стилистических предпосылок, которые были утверждены риториками двадцатых-тридцатых годов и которые наиболее лапидарно и наиболее просто изложены в «Риторике» Кошанского. «Точность и краткость — первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат, стихи — дело другое (впрочем, в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится)». Принцип фразеологической и синтаксической разграниченности систем прозы и стиха, выражающийся, между прочим, в усиленном тяготении прозы к простоте и непосредственной точности делового языка, не раз повторяется Пушкиным. «Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями; поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем. Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность».

Проза, по Пушкину, соотнесена с бытом и его потребностями. Она должна найти оправдание своим формам и своему содержанию в своем общественном назначении. Поэтому Пушкин с осуждением относится к «поэтизации» прозы. «У нас употребляют прозу как стихотворство: не из необходимости житейской, не для выражения нужной мысли, а токмо для приятного проявления форм».

Проза должна удовлетворять интеллектуальным потребностям общества и не может довольствоваться «блестящими играми воображения и гармонии», так как «просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов...» Слово *прозаический* представляется Пушкину совмещением понятий: «спокойный, умный, рассудительный». По мысли Пушкина, проза должна быть еще народнее и ближе к безыскусственным формам живого русского языка, чем стих. Но и пушкинский стих, демократизуясь и проникаясь «нагой простотой», со второй половины двадцатых годов все более и более вбирает в себя и растворяет в себе элементы прозаического языка. Современная критика недоумевала: «Многие стихи у него не стихи, но проза, заостренная рифмою» («Галатея», 1830, ч. 13, № 14). Проза Пушкина только в области синтаксиса и в области стилистической экспрессии обнаруживает зависимость от стиховой культуры. Современники отмечали резкие различия пушкинской системы стиховой и прозаической речи<sup>1</sup>.

Борьба с условною «литературностью» за создание новых

---

<sup>1</sup> Ср. Полное собр. соч. Вяземского, т. II, стр. 375; «Москвитянин», V, № 9, 1841 и др.

форм художественной прозы у Пушкина была связана с широким вовлечением в литературу национально-бытового языка. Быт как историческая категория в понимании Пушкина окутан неповторимой, меняющейся от эпохи к эпохе атмосферой «современности» и «домашности». Отсюда вытекал принцип семантического соответствия стиля повествования и описания «духу» воспроизводимого мира, принцип «верного изображения лиц, исторических характеров и событий». Действительность должна рисоваться в свете ее культурного стиля, в свете ее собственных норм, вкусов и оценок. Эту мысль Пушкин развивает в заметке о романах Вальтер-Скотта: «Главная прелесть романов W. Scot состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем не с *enflure* французской трагедии, не с чопорностью чувствительных романов, не с *dignité* истории, но современно, но домашним образом. Они не походят (как герои французские) на холопей, передразнивающих *la dignité et la noblesse*. Ils sont familiers dans les circonstances ordinaires de la vie, leur parole n'a rien d'affecté, de théâtral, même dans les circonstances solennelles — car les grandes circonstances leur sont familières».

Историческая действительность должна восприниматься и пониматься во всей ее широте как своеобразный круг и тип культуры, свободный от субъективных «домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений» автора. С этой точки зрения Пушкин осуждает стиль исторического романа таких подражателей Вальтер-Скотта, которые быт далекой эпохи изображают в духе своего времени. «В век, в который хотят они перенести читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений. Под беретом, осененным перьями, узнаете вы голову, причисленную вашим парикмахером; сквозь кружевную фрезу à la Henri IV проглядывает накрахмаленный галстух нынешнего dandy. Готические героини воспитаны у Madame Campan, а государственные люди XVI-го столетия читают Times и Journal des débats. Сколько несообразностей, ненужных мелочей, важных упущений! Сколько изысканности! а сверх того, как мало жизни!» (В рецензии на роман Загоскина «Юрий Милославский, или русские в 1612 г.».)

Автор должен «воскресить минувший век во всей его истине». Это была борьба за реалистический стиль против прозы, развивавшей в разных направлениях принципы карамзинской школы.

В исторической повести Карамзина колорит эпохи почти вовсе отсутствовал как в языке персонажей, так и в стиле авторского изложения. Попадались лишь случайные указания на отличия культурно-бытового обихода изображаемой среды. Например, в «Наталье, боярской дочери»: «Боярин Матвей после обеда заснул (не на вольтеровских креслах, так, как ныне спят бояре, а на широкой дубовой лавке)»... «Читатель догадается, что старинные любовники *говорили не совсем так, как здесь*

говорят они; но тогдашнего языка мы не могли бы теперь и понимать. Необходимо только некоторым образом подделаться под древний колорит». Но ср. там же: «Тогда молодой человек начал говорить не языком романов, но языком истинной чувствительности». В «Марфе Посаднице»: «Случай доставил мне в руки старинный манускрипт, который сообщаю любителям истории и — сказки, исправив только слог его, темный и невразумительный».

Анахронизмы, беспорядочное смешение слов и предметов разных исторических эпох и стилей Пушкин считал непростительным пороком, особенно в прозе. Но Пушкин не был в сфере прозаического стиля археологом-реставратором. Он, по меткому замечанию Ю. Н. Тынянова, воспроизводит стиль эпохи общим «семантическим колоритом» изображения. Понятно поэтому, что в стиле исторических стихотворений, поэм, драм, романов и повестей Пушкина можно указать множество мнимых стилистических противоречий. Так, Белинский отмечал в языке «Полтавы» «два поражающие своей неточностью выражения: первое в монологе Мазепы против Кочубея, которого, бог знает почему, называет он «вольнодумцем», и в разговоре свирепого (и вообще весьма прозаически выражающегося, во всей поэме) Орлика, который советует Кочубею на допросе «питаться мыслию суровой». О слове «вольнодумец» еще «Галатея» (1829, ч. 3, №№ 25 и 26) отозвалась как о неуместном анахронизме, явно поставленном для рифмы — *безумец*. Но с точки зрения пушкинской художественной системы оба эти выражения нисколько не противоречили стилю исторического изображения и не нарушали семантического колорита эпохи, так как без дополнительных признаков они входили в фонд общих, нейтральных — бытовых и литературных — выразительных средств и не были прикреплены неразрывно к какому-нибудь определенному кругу культуры.

В этих идеях находит себе оправдание, утверждение и — одновременно — ограничение пушкинская мысль о «духе века», проявляющемся в языке, принцип структурного единства языка той или иной эпохи. Всякие резкие и очевидные нарушения «духа» эпохи, выпады из культурно-бытового стиля изображаемой среды Пушкиным преследуются и порицаются. Так, он ставит в вину Загоскину «погрешности противу языка и костюма» в «Юрии Милославском». Например, «новейшее выражение: *столовой дворянин* употреблено в смысле человека знатного рода (мужа чести, как говорят летописцы) <sup>1</sup>... *Быть в ответе*, значило в старину: *быть в посольстве* <sup>2</sup>, некоторые

<sup>1</sup> Ср. в другой статье Пушкина: «Мы происходим от прусского выходца Радши, или Рачи, человека знатного (мужа чести, говорит летописец)».

<sup>2</sup> Ср. в «Родословной моего героя»:

Они и в войске, и в совете,  
На воеводстве, и в ответе  
Служили доблестно царям.

пословицы употреблены автором не в их первобытном смысле: *из сказки слова не выкинешь*, вместо *песни*. В песне слова составляют стих, и слова не выкинешь, не испортив склада; сказка — дело другое». Вместе с тем, желая убедить литературных скептиков в принадлежности Фонвизину «Разговора у княгини Халдиной», Пушкин приводит примеры «духа и слога» Фонвизина и верности его «нравам и мнениям, господствовавшим... лет сорок тому назад».

«Княгиня Халдина говорит Сорванцову *ты*, он ей также. Она бранит служанку, зачем не пустила она гостя в уборную. «Разве ты не знаешь, что я при мужчинах люблю одеваться?» — «Да ведь стыдно, В. с.», — отвечает служанка. — «Глупа, радость», возражает княгиня. Все это, вероятно, было списано с натуры».

В драме Погодина «Марфа Посадница» Пушкин восторгается соответствием языка Иоанна «духу века»: «Мы узнаем мощный государственный его смысл, сквозь простоту его языка, и мы слышим язык его века». Работая над «Борисом Годуновым», сам поэт стремится схватить «особенную физиономию» эпохи, «в летописях стараясь угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени».

Понятно, что этот реалистический принцип исторической характерности и народности не мирился ни с однообразно-декламативными тенденциями романтического стиля Марлинского, напоминавшими Пушкину «коцебятину», ни с традиционно-патриотической патетикой Загоскина, подчиненной схемам панегирика, ни с безличной и официальной риторикой стиля Булгарина, опиравшейся на «красноречие» деловой и газетно-публицистической речи, ни с «шатобриановскими» тенденциями в прозаическом стиле Батюшкова и Вяземского.

Пушкин выступает врагом той романтической манеры повествования — приподнято-риторического и разбросанного, когда рассказ распадался на отдельные куски с неожиданными композиционными обрывами, с резкими скачками в изложении событий и с эмоционально-лирическими размышлениями автора. Бестужева Пушкин упрекал за стиль «Ревельского турнира»: «Твой турнир напоминает турниры W. Scotta. Брось этих немцев и обратись к нам православным; да полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует болтовни; высказывай все начисто. Твой Владимир говорит языком немецкой драмы, смотрит на солнце в полночь (стр. 330), ес. Но описание стана Литовского, разговор плотника с часовым прелесть, конец так же. Впрочем, везде твоя необыкновенная живость» («Переписка», т. I, стр. 228. Ср. со стр. 368).

По контрасту со стилями «риторического» направления трудно восстановить общие черты той прозы, которая предносилась Пушкину, как норма литературного языка. В этой прозе центр тяжести от качественных слов переносится на динамику

действия, на глагол. Формы эмоциональных характеристик и описаний сжимаются до предела и, включаясь в движение повествования, ускоряют и напрягают действие. Относительные конструкции уступают свое господство таким синтаксическим сцеплениям, которые сопряжены с быстрой сменой временных плоскостей речи, то есть со стремительным темпом повествования. Вследствие этого принцип единовременного смыслового охвата больших синтаксических кусков, принцип синтаксической неподвижности («симультанности») отпадает. Он заменяется принципом стремительного повествовательного движения и смены коротких синтагм. Стиль приобретает выразительную быстроту и мужественное напряжение.

Вполне понятно, что стилистическое многообразие этой прозы не нуждается ни в изысканных приемах, ни в застывших формах монотонной синтаксической симметрии. Сложность и широта смысловой перспективы в этом стиле создаются пересечением разных субъектных плоскостей, остротой и неожиданностью присоединительных конструкций и быстрой сменой предложений.

§ 2. Искание твердых принципов построения повествовательной прозы в творчестве Пушкина органически связано с работой над метафизическим, отвлеченным языком, над публицистической, исторической и научной прозой. Основой «метафизического языка», опорой его разных систем Пушкин считает стиль исторического изложения.

Между тем, виднейший представитель русской прозы пушкинского периода, Карамзин, стремился подчинить все разновидности прозаической речи стилистическим принципам художественного повествования: «Никогда науки не были столь общепользны, как в наше время. Язык их, прежде трудный и мистический, сделался легким и ясным. Знания, бывшие уделом особенного класса людей, собственно называемого ученым, ныне более и более распространяются, вышедши из тесных пределов, в которых они долго заключались» («О публичном преподавании наук в Московском университете») <sup>1</sup>.

Создание нового национально-исторического стиля становится для Пушкина едва ли не самой главной задачей работы над прозой. Для историка слово является точным обозначением предмета, понятия, характера, личности, которые, в свою очередь, в глазах историка — лишь органическая часть социально-исторической действительности. Проблема культурно-исторического контекста, обуславливающего смысл выражения, ярко выступает у Пушкина при анализе пословиц. Но историзм как метод реалистического понимания и воспроизведения жизни был тесно связан в литературе первой трети XIX века с преодолением эстетики и поэтики классицизма, с развитием и эволюцией романтизма, с романтической концепцией народности и национального стиля

---

<sup>1</sup> Соч. Н. М. Карамзина, т. III, стр. 611.

(ср. высказывания Рылеева, Кюхельбекера, Киреевского, Чаадаева, Погодина и др.).

В понимании Пушкина исторический стиль близок к простой «летописной» записи основных и наиболее характерных событий или к скупым и лаконическим наброскам дневника, хроники, которые являются как бы экстрактом из множества наблюдений, как бы сгущенным отражением широкой картины. В этом отношении показателен интерес Пушкина к безыскусственным запискам, мемуарам и тому подобной бытовой словесности, к своеобразным историческим документам.

В основе летописного стиля и близкого к нему стиля «просторечных», то есть свободных от правил литературного «красноречия» бытовых записей, дневников, мемуаров, анекдотов, хроник, вообще в основе стиля безыскусственного русского народно-эпического повествования, лежит принцип быстрого и сжатого названия и перечисления главных или характеристических предметов и событий, которые как бы выхватываются из широкого потока жизни и отражают его течение. Это как бы «опорные пункты» жизненного движения — с точки зрения «летописца». Эти действия и события называются и перечисляются, а не рассказываются. Но бывает и так, что в этой быстрой смене действий выделяется одно — характерное и показательное в каком-нибудь отношении. Оно подвергается анализу. Оно становится предметом миниатюрного воспроизведения. Тогда в нем открывается более мелкое русло течения событий, которые затем вливаются в основной поток жизни. Так как в таком изложении перечислены и обозначены лишь основные этапы развития сюжета, без их резкой оценки со стороны повествователя и, следовательно, почти без качественных определений и эпитетов, то получается впечатление стремительной сдвинутои коротких фраз, их быстрого «присоединительного» движения. Возникает иллюзия, что между названными событиями и действиями в реальной жизни протекало множество промежуточных происшествий, которые как бы символически предполагаются или ассоциативно вызываются короткими указаниями повествователя.

Эта своеобразная «присоединительная» компоновка материала, конечно, предполагала общий глубокий охват целого и выбор из него наиболее типических, значительных «частей» или элементов, способных к внушению целостной картины. Но было бы очень узким и чересчур формальным сближение этого метода изображения действительности с стилем плана или программы. В этом отношении между пушкинским стихом и прозой — тесная связь, хотя в стихе приемы отбора и присоединения основаны преимущественно на экспрессивных формах слова, изображающих индивидуальное чувство, а в прозе — на «предметных» значениях слов, колеблющихся и варьирующихся в зависимости от субъектно-экспрессивной связи их с «образом автора» или с восприятием разных персонажей. Поэтому едва ли прав Ю. Н.

Тынянов, выводя стиль пушкинской прозы из планов и программ, которые «набрасывались Пушкиным в опорных фразеологических пунктах» с «свободными местами» между ними.

Эти «свободные места, предоставленные развертыванию «материала», «огромные пространства», оставленные для свободного развития, преодолевались смысловым притяжением и синтаксической связью «опорных пунктов», то есть лаконических фразовых отрезков, которые становились «емкими обозначениями». Строгая и точная «иерархия предметов», отмеченная в пушкинском стиле Л. Толстым, «явилась в результате программного назначения прозы. Отсюда перенос центра тяжести не на период, а на краткую фразу; отсюда же учет веса, «иерархия слов», синтаксически воссоединяемых, и учет веса, «иерархия фраз», соединяющихся в период»<sup>1</sup>.

§ 3. Люди тридцатых и сороковых годов чувствовали и отмечали новизну и своеобразие пушкинского стиля национально-исторического реализма. Так, И. Камашев-Средний в статье о «Борисе Годунове» заявлял: «Никто до сих пор из наших поэтов не умел с таким искусством и силою описывать предметы, как он, ибо Пушкин собственно поэт природы» («Сын отечества», 1831, ч. 145, № 40 и 41).

И. Иванчин-Писарев в свей книге «Отечественная галерея» (Москва, 1832, ч. II, стр. 119—120) писал об историческом реализме Пушкина: «Какой всеобъемлющий талант! — из спальной *Натальи Павловны* вдруг в келью Летописца, — и я вижу, слышу семнадцатый век! точно так говорил бы монах; точно так мечтал Отрепьев! Кто бы мог подумать, что строгий исторический слог Карамзина некогда услышится в стихах? Пушкин не переносит к нам своих героев: он нас самих переносит к ним; с его ковра-самолета мы сходим в страну и в столетие, в которых они жили и действовали... Он прямо поэт народный. Выбор его предметов, и самый род его поэзии знакомят его со всеми возрастами и всеми сословиями».

Позднее С. П. Шевырев писал о том же: Пушкин — «это поэт чисто объективный, предметный, который весь увлечен миром внешним и до самоотвержения способен переселяться в его явления: это поэт для эпоса и драмы» («Москвитянин», 1841, ч. 5, № 10).

Проблема отражения культурно-бытового стиля среды и эпохи в повествовании не могла остановиться на стадии романтически-условного воссоздания общего колорита эпохи.

Но борьба с шаблонами и схемами условно-романтического натурализма как в отражении современного быта, так и в воспро-

---

<sup>1</sup> Ю. Н. Тынянов, «Архаисты и новаторы», стр. 285—286. Ср. также работы Д. П. Якубовича: «Работа Пушкина над прозой», сборник «Работа классиков над прозой», 1929 и «Пушкин в работе над прозой», «Литературная учеба», 1930, № 4; Д. Д. Благой, «Развитие реализма в творчестве Пушкина», «Литературная учеба», 1935, № 1; ср.: 1930, № 4.



изведении других эпох — требовала широкого культурно-исторического мировоззрения и глубоких исторических познаний. Пушкин уже с начала двадцатых годов начинает отталкиваться от «исторического стиля» Карамзина, опираясь на Шекспира, русскую народную поэзию и на романтико-исторический национализм декабристской идеологии. Однако историческая поэзия «Бориса Годунова» и «Полтавы» обнаруживала тесную связь с лирическим стилем. В исторической прозе Пушкина примесь условной литературной «поэтичности» уже решительно устранилась.

Борьба Пушкина со старыми нормами риторического повествования, осложненного стилистикой романтизма, борьба, ведшаяся во имя простоты и точности исторического и бытового стиля, достигает вершины в языке «Истории Пугачева». Характерны стилистические упреки, брошенные по адресу Пушкина Броневским, который надеялся найти в историческом стиле Пушкина «кисть Байрона», «картину ужасную», от которой, «как от взгляда пугачевского, не одна дама упадет в обморок». «Нам казалось, — писал Броневский, — что исторический отрывок, написанный слогом возвышенным, живым, пером пламенным, поэтическим, не потеряет своего внутреннего достоинства; ибо события, извлеченные из документов, не подлежащих сомнению, еще свежих и памятных для многих стариков, при их свидетельстве, не могли лишиться через это своей достоверности» («Сын отечества», 1835, ч. 169, № 3). По словам Броневского, в «Истории Пугачева» «все так холодно и сухо»; нет «ни одного чувства, ни одной искры жизни»; «Пушкин как историк так мало походит на Пушкина-поэта... ему вздумалось, исписав сто шестьдесят восемь страниц, ни одним словом, ни одним выражением не изменить (то есть не выдать, не обнаружить.—В. В.) своей пламенной природы, всегда сильно чувствующей и пишущей пером огненным».

Пушкин в разборе статьи Броневского «Об истории Пугачевского бунта» иронически демонстрирует пустую, основанную на «поэтических» вымыслах, риторическую фразеологию самого Броневского в изображении Пугачева (из «Истории Донского войска»). Пушкин решительно отвергал «поэтичность» в ее традиционном понимании как принцип построения всякой прозы — даже художественной.

Исторический стиль в художественной системе Пушкина был идеологической основой и конструктивным центром стиля художественного реализма. В концепции Пушкина исторический стиль представлял собою квинтэссенцию прозаического языка.

Принципы исторической стилизации в понимании Пушкина были органически чужды и враждебны приемам натуралистического копирования. Натурализм для Пушкина — категория внехудожественного письма. Само понятие литературного стиля в эстетике Пушкина исключало голую фотографичность изображения. Уже манера эзоповской криптографии, эзоповского языка,

вплетающая в словесную ткань произведения тайные узоры намеков на современность, тонких и завуалированных обществено-политических применений (allusions), осложняла непосредственные и прямые отношения слов к исторической «натуре». Кроме того, пушкинский прием насыщения литературного произведения образами и идеями мировой литературы безгранично раздвигал смысловые перспективы слова, освобождая его от натуралистической прямолинейности бытового термина.

Вместе с тем самый быт с его вкусами, оценками, социальными противоречиями, с его особым стилем культуры, с его речевыми «свечаями и обычаями», понимался Пушкиным во всей его типической широте и идеологической глубине.

Характеризуя речь действующих лиц «Капитанской дочки» и ее отношения к документальному языку эпохи, Н. И. Черняев писал: «В «Капитанской дочке» нет двух действующих лиц, которые говорили бы одинаковым языком: у каждого есть свои оттенки, хотя Пушкин совсем не гонялся за этнографическою и иною безусловною точностью и, вообще, воздерживался от приемов прямолинейного реализма (так, например, Рейнсдорп говорит у него ломаным русским языком только в одной, первой сцене, в других сценах читатель должен сам дополнять своим воображением акцент генерала, но это ни мало не мешает целостности впечатления, и каждая фраза Рейнсдорпа и своим духом, и своим построением обличает в нем немца). Как хороши диалоги героев «Капитанской дочки», так хороша и их письменная речь... Язык грозного послания Гринева-отца Савельичу; язык, которым написан ответ Савельича; письмо Марьи Ивановны Петру Андреичу; официальные бумаги Рейнсдорпа о появлении самозванца и об исчезновении Гринева из Оренбурга, — все это прекрасно обрисовывает и эпоху, и действующих лиц романа, бравшихся за перо. Даже коротенькая записка Зурина к обыгранному им Гриневу очень типична... В «Капитанской дочке» мы имеем целый ряд великолепных образцов разговорной и письменной речи прошлого столетия, представляющих постепенные переходы от простонародного говора к литературному языку и к языку наиболее образованных слоев общества»<sup>1</sup>.

Отрицая натуралистический принцип археологической реставрации стиля эпохи, пользуясь лишь наиболее типическими и выразительными, но не очень резкими, словесно-экспрессивными красками изображаемого быта, Пушкин достигает необычайного характерологического эффекта, вызывая иллюзию полного исторического «правдоподобия».

Вникнуть в пушкинские приемы исторического воспроизведения помогают интересные наблюдения над стилем Пушкина,

---

<sup>1</sup> Н. И. Черняев, «Капитанская дочка» Пушкина, Москва, 1897, стр. 173—174.

сделанные П. С. Поповым при сопоставлении пушкинских конспективных записей с «Деяниями Петра Великого» Голикова<sup>1</sup>. Эти наблюдения можно свести к следующим положениям:

1) Пушкин пользуется лишь основными и общепонятными терминами и выражениями изображаемой эпохи. Метод натуралистического воспроизведения языка эпохи ему совершенно чужд. Такие слова и выражения петровского времени как *претензии*, *привести в конфузию*, *штурмовать*, *ретраншамент*, *итти на секурс*, *бреши*, *укомплектовать* и т. п., Пушкин заменяет общелитературными — *требования*, *расстроить*, *итти на приступ*, *укрепление*, *проломы* и т. п. Напротив, слово *увеселения* он замещает исторически-характерным и принятым — *ассамблеи*, *забраны* — *конфискованы* и т. п.

2) Архаические перифразы «голиковской прозы» переводятся на простой и точный стиль современной Пушкину литературной и бытовой речи. Например: выражение *в успехах их свидетельствовал* Пушкин заменяет словом *экзаменовал*; *дух его не лишился тем своей отважности и бодрости* — на *не упал духом*; *великое число* — на *множество*; *расспрашивать с пристрастием* — на *пытать*; *так что никто в оном тою не знал* — на *incognito* и т. п.

3) Всякое стилистическое жеманство, всякие эвфемистические формы выражения устраняются. Вместо них выдвигается принцип откровенного и резкого, прямого, часто просторечного названия вещей их собственными именами: *ззорные дома* (бордели); вместо: *дабы совсем не бесплодно проводить время* — у Пушкина: *от нечего делать*; ср. пушкинские просторечные выражения: «Карл, по своему обыкновению, всюду *совался*»; и т. п. Мысли обостряются в сторону более резких характеристик.

4) При предельном лаконизме и национальной характеристичности историко-бытового стиля Пушкин все-таки не обходится без помощи французского языка. Целые выражения, термины, пояснения заимствуются из этого запасного «европейского» арсенала: *птичьи дворы* (*ménagerie*); в подписи: *раб* (вместо *холоп*) в смысле *serviteur*; *beau trait de bravoure et d'humanité de Шерем(етев)*; *припадок* — *accident*; *раскольники* объявлены бесчестными (*infâmes*) и т. п.<sup>2</sup>

5) Четкость и определенность лексико-фразеологического строя невольно выдает и даже подчеркивает идеологические тенденции автора.

---

<sup>1</sup> П. С. Попов, «Пушкин в работе над историей Петра I», «Литературное наследство», № 16—18.

<sup>2</sup> В связи с этой французской струей пушкинского стиля уместно вспомнить характерную запись в дневнике В. С. Аксаковой под тридцатым марта 1855 года: «Продолжаем читать Пушкина; замечательного, любопытного чрезвычайно много, но написано, местами особенно, очень дурно; автор просто путается в языке». Дневник В. С. Аксаковой, СПб, 1913, стр. 93.

б) Господствует синтаксис «коротких фраз», причем предложение в большинстве случаев состоит из двух элементов — имени существительного и глагола. Преобладает бессоюзное движение нераспространенных предложений. Синтаксические объединения из четырех взаимно связанных предложений отсутствуют. Короткий, скупой, сжатый слог вытесняет витиеватую многословную фразу Голикова. Все лжепатриотические, моральные и другие разглагольствования отпадают<sup>1</sup>.

Будучи близок к простому и непритязательному стилю бытовых записок, язык пушкинской прозы регулируется строгими нормами эстетики слова, подчиненными представлению о самобытном общенациональном русском литературном языке. В этом отношении очень симптоматичны стилистические поправки, внесенные Пушкиным в записки П. В. Нащокина.

В записках П. В. Нащокина легко найти те стилистические элементы, которые положены Пушкиным в основу системы повествовательного стиля. Вот образец нащокинского стиля: «Женился он в отъезде поле... Любя страстно всякого рода охоту, он часто потешался оною в окрестностях Курска... Такие поездки продолжались иногда недели по две и по три, с музыкой, с цыганами, с песенниками, с плясунами и разного рода подобными забавами и с великим запасом вина. Во время одной из таких поездок застала их буря и непогода, от которой не устояли шатры отцовского стана, а дождь залил и кухонный огонь и провиант; в таком случае делать было нечего — отец мой поехал в бывшую на виду усадьбу с опросом расположиться на некоторое время в обширной оранжерее... Переночевав, на утро пошел он из оранжереи благодарить за гостеприимство хозяина или хозяйку; но при первом взгляде трудно было решить, хозяйка ли то была или хозяин в женском платье... Бабушка моя

---

<sup>1</sup> Например, у Голикова:

У Пушкина:

Бесчестие таковое его флагу и отказ в требуемом за то удовольствии были толико монарху чувствительны, что принудили его, так сказать, против воли объявить сдавшихся в крепости всех военнопленными» (Д. П. В., IV, стр. 133).

...Грозил ему силою, но г. Шипов отвечивал, что он умеет обороняться (VIII, стр. 347).

Г. Матюшкин после сего решился атаковать Баку; сошли солдаты на берег без сопротивления, но как стали выгружать артиллерию, то сильная из города вышла конница, однако ж тотчас обращена в бегство, и город атаковали (VIII, стр. 370—371).

Петр не сдержал своего слова. Выборгский гарнизон объявлен был военнопленным.

Шипов упорствовал. Ему угрожали. Он остался тверд.

Он (Матюшкин) велел солдатам вылезть на берег. Конница Перс < идская > вышла было из города, но была прогнана. Город был бомбардирован.

(сказывают) имела все ухватки мужские, росту была самого большого женского, собой сухая, лицом мужественная, и взгляд имела орлиный. Она встретила его повязанная черным платком, в длинном капоте темного цвета. Отец мой, думаю, поразил ее не менее» и т. п.<sup>1</sup>

Однако этот стиль Пушкин подвергает с виду мелким, но по существу очень значительным исправлениям и изменениям. Так, он устраняет «поэтические» архаизмы, для которых в бытовом языке были синонимы, например: «покорствуя твоему желанию» — поправлено: *повинуясь*. Вместе с тем Пушкин выбрасывает из повествовательной прозы грубые вульгаризмы, например, *взопревши* (заменено: *вспотев*)<sup>2</sup>. Перифразы решительно заменяются простыми и короткими бытовыми обозначениями. Например, вместо выражения: «с *впадиной на подбородке*» Пушкин написал: «с *ямочкой*». Перифраза лишена повествовательного динамизма. Пушкин предпочитает прямые, особенно глагольно-активные, выражения. Поэтому в записках П. В. Нащокина косвенные описательные фразы: «И страх заставлял меня невольно смыкать глаза, и тем вынуждался столь желанный для нянюшки сон дитяти» — Пушкин заменяет прямыми одушевленно-глагольными сочетаниями: «Я от страха закрывал глаза и засыпал поневоле к великому удовольствию моей нянюшки»<sup>3</sup>.

Любопытно, что Пушкин, отрицая канцеляризмы и устарелые церковно-славянизмы в качестве нормы современного прозаического повествовательного стиля (то есть без функционального оправдания их социально-исторической «характерностью»), не стеснялся в отдельных случаях предпочесть даже сложную конструкцию немотивированному вводу архаического делопроизводственного языка. Например, П. В. Нащокин написал в своих «Записках»: «В последствии времена нам представляется, что как будто мы были самовидцами слышанного». Пушкин переделал: «В последствии нам кажется, что мы были свидетелями всего, о чем в самом деле мы только слышали»<sup>4</sup>. Ср. вместо: «ищешь к пособию какого-нибудь сильного средства в отношении нравственном в другом существе» — пушкинскую замену: «искал помощи у другого существа»<sup>5</sup>.

Своеобразным стилистическим подбором слов, оборотов и конструкций, создающим синтетическое художественное единство пушкинского стиля и подчиненным предвзвешенному об идеальных нормах национального языка «хорошего общества», объясняется то обстоятельство, что элементы стиля пушкинской прозы можно найти в русских литературных стилях предшествующей эпохи,

<sup>1</sup> См. «Рукою Пушкина», стр. 121—122.

<sup>2</sup> «Рукою Пушкина», стр. 116—117.

<sup>3</sup> «Рукою Пушкина», стр. 117.

<sup>4</sup> См. «Рукою Пушкина», стр. 116.

<sup>5</sup> Ibid., 119. Ср. также пушкинскую правку рецензии Дельвига на альманах «Радуга», 1830, «Рукописи Пушкина», 1937, стр. 289.

но определить с несомненностью русские источники «пушкинской» комбинации этих элементов невозможно.

Например, близкий к пушкинской прозе стиль можно найти в отдельных кусках автобиографии И. И. Дмитриева «Взгляд на мою жизнь». Таково описание пугачевского восстания: «Везде волнение, грабеж и кровопролитие. Все наше дворянство из городов и поместьев помчалось искать себе спасения: каждый скакал туда, где думал быть безопаснее. Так и отец мой со всем своим семейством отправился в Москву. Собравшись наскоро, он только что мог доехать до места с теми деньгами, которые на тот раз в наличности у него были. С первых же дней приезда уже он стал хлопотать о займе...»

Еще более несомненна связь пушкинской прозы с прозаическим языком Ден. Давыдова. Прозаический стиль Ден. Давыдова не чужд своеобразной военно-официальной риторике и канцелярского налета. Эта сторона давыдовской манеры чужда Пушкину. Но фамильярно-иронический сказовый язык Ден. Давыдова совсем не «пах старинной выделкой, задавленной эпитетами». Напротив, он был предметно-глаголен, необыкновенно быстр и отличался острыми неожиданными сцеплениями и присоединениями фраз. Правда, нередко он слишком сильно «пах биваком». Но от этого духа Пушкин был в общем свободен. Вот пример давыдовской прозы: «В 1806 году Давыдов явился в Петербург. Вскоре загорелась война с французами, и знаменитый князь Багратион избрал его в свои адъютанты. Давыдов поскакал в армию, прискакал в авангард, бросился в сечу, едва не попался в плен, но был спасен казаками»<sup>1</sup> и т. п.

Однако все эти аналогии и параллели (а их можно было бы указать очень много) уясняют не сущность пушкинского стиля, а только общее направление работы Пушкина над синтезом национально-характеристических элементов русского языка в структуре литературной прозы.

Ключ к пушкинской реформе русской повествовательной прозы заключается в новой стилистической структуре типа, характера и прежде всего образа автора.

На центральную роль образа автора в пушкинском стиле указывали не раз исследователи пушкинского языка и стиля<sup>2</sup>. Так, Ю. Н. Тынянов очень тонко характеризовал значение «авторского тона», «авторского отношения» в стиле «Путешествия в Арзрум»: «...Главная стилистическая черта «Путешествия» — объективность рассказа, нейтральность авторского лица. Автор как бы отказывается судить о иерархии описываемых предметов

---

<sup>1</sup> См. «Некоторые черты из жизни Дениса Васильевича Давыдова». Денис Давыдов, Полное собрание стихотворений.

Ср. также стиль Д. В. Давыдова в «Дневнике партизанских действий 1812 года».

<sup>2</sup> См. мои работы: «Язык Пушкина» и особенно «Стиль «Пиковой дамы» во «Временнике Пушкинской комиссии», № 2.

и событий, о том, что важно и что не важно, в итоге чего получается искажение перспективы. «Нейтральность» авторского лица, его нарочитая, намеренная «непонятливость» превращается у Пушкина в метод описания. Таково, например, описание сражения в главе третьей: «Полки строились; офицеры становились у своих взводов. Я остался один, не зная, в которую сторону ехать, и пустил лошадь на волю божию. Я встретил генерала Бурцова, который звал меня на левый фланг. Что такое левый фланг? подумал я и поехал далее». Этот метод несомненно оказал свое влияние на Толстого»<sup>1</sup>.

§ 4. Для того, чтобы своеобразия пушкинского национально-реалистического стиля, в основе которого лежали принцип «исторической народности» и принцип структурного различия разных исторических формаций, выступили рельефнее и ярче, целесообразно сопоставить пушкинскую теорию прозы с диаметрально противоположной поэтикой и эстетикой прозы князя В. Ф. Одоевского. Реальному языку быта и истории кн. Одоевский противопоставляет таинственно-гиперглифический и жреческий, оторванный от живой практической речи, язык символистического искусства, видя в литературном стиле не средство реалистического отражения данной действительности, а орудие интуитивного проникновения в «идеальную» сущность жизни. «Подражая природе или описывая ее, вы будете описывать какие-то раздробленные члены, будете описывать лишь занавеску, а не то, что за нею делается, но никогда не перенесете в свое произведение того, что составляет главное свойство природы: целость, полноту»<sup>2</sup>.

Кн. В. Ф. Одоевский развивает теорию мистического символизма: «В природе все есть метафора другого; жизнь растения — метафора жизни человека, жизнь человека — метафора времен, между явлениями в природе, имеющими сильное действие, и между людьми, имеющими сильное действие на людей. должна существовать аналогия, которая может простирается до самых подробностей, каковы имя, родственники и проч. Случайного в природе нет»<sup>3</sup>. Мистицизм связан с идеей «второго» — сверхчувственного, «внутреннего» языка. «Есть возможность для совершенно других понятий, какие мы имеем в здешней жизни, и есть для сих понятий язык нам неизвестный»<sup>4</sup>. Привычное слово бессильно выразить все содержание жизни. Наш язык «не полон или не верен». Истинные имена вещей от нас скрыты<sup>5</sup>. «Самые ясные для нас мысли суть те, которых мы передать не можем». «Стало быть, должен быть какой-то дру-

<sup>1</sup> Ю. Тынянов, «О «Путешествии в Арарум». «Временник Пушкинской комиссии», № 2.

<sup>2</sup> П. Н. Сакулин, «Из истории русского идеализма», т. I, ч. 2, стр. 383.

<sup>3</sup> П. Н. Сакулин, «Из истории русского идеализма», т. I, ч. 1, стр. 488.

<sup>4</sup> Ibid., 475; ср. 492.

<sup>5</sup> Ibid., 493—495; ср. 505.

гой язык, которого части речи скрыты в архитектуре, в поэзии, в музыке?» Это — язык искусства.

Характерен образ, которым Одоевский выражает неопределенность внутреннего языка искусств. Представьте талантливую картину, в «которой бы не было ничего, как в осенний петербургский вечер, где бы почти не было красок, где бы туман нельзя было различить от облака, воздуха от воды, горы от зданий». Такая картина, «не имея определенного предмета», производила бы «необыкновенное впечатление». «В музыке это самое впечатление могло бы быть возбуждено несколькими неопределенными аккордами, где бы одно созвучие входило в другое почти незаметно для слушателя»<sup>1</sup>.

Этот «священный» универсальный язык искусства, по Одоевскому, должен вытеснить церковно-культовый язык. Язык философии (преимущественно немецкой, шеллингианской) должен осложнить, изменить и отчасти заменить семантику старой церковно-книжной речи.

На фоне символистической поэтики мистически настроенного романтика особенно выпукло выступают контрастные особенности пушкинского национального реализма, опиравшегося на глубокую историческую концепцию русской национальной культуры.

§ 5. Действительность, реалистически воспроизводимая Пушкиным, делится на два круга явлений: на мир лиц, национальных характеров и типов — и на мир событий и предметов, составляющих культурно-бытовой уклад жизни. Внутреннее единство этих двух миров, образующее стиль эпохи, создается точкой зрения автора.

Структура субъекта в пушкинском произведении — ключ к пониманию реформы литературного стиля, произведенной Пушкиным. Сочетание различных социально-языковых контекстов как принцип построения новой системы повествовательного стиля, многообразие экспрессии — все это уже само по себе предполагало новые формы организации «образа автора». Безличный, но элегантный стиль повествования, который в карамзинской традиции нивелировал различия в языке автора и персонажей, облекающая всю речь экспрессией светской дворянской галантности и остроумия дамского угодника, не мог выйти за пределы «салона». Внутренний для «светской дамы» автор, стилизовавший словесные приемы ей близкой и приятной экспрессии, был, так сказать, имманентен своей салонной аудитории, но совсем не бытовым формам той сложной и противоречивой действительности, которую он нередко избирал предметом своих повествований или лирических изображений. Речь приспособлялась к лингвистическому вкусу идеальной женской личности, подчинявшей мир

---

<sup>1</sup> П. Н. Сакулин, «Из истории русского идеализма», т. I, ч. 2, стр. 227—228; т. I, ч. 1, стр. 506—507.



литературного изображения особым принципам манерно-чувствительной качественной оценки. Выразительная сила «закрытых структур», то есть имени существительного и глагола, стиралась. Система «вещей» и действий, которая стояла за образами «светского стиля», была не только ограничена узким бытом его «социального субъекта», но и служила лишь формой выражения его риторических тенденций, его эмоциональных переживаний, его гражданских и моральных идеалов, его эстетических вкусов. Поэтому в такой литературной конструкции предметные слова и глаголы больше указывали на эмоциональное отношение субъекта к вещам и событиям, на его оценки, чем непосредственно отражали действительную жизнь. Мир поэзии, лишенный быстрого и разнообразного фабульного движения, чуждый внешних «событий», ущемлялся целиком в плоскость искусственных переживаний автора, который отрекался от всех своих профессионально-бытовых особенностей и вкусов и отходил на «благородное» расстояние от мира вещей и событий, от многообразия его классовых и культурно-бытовых расслоений и именовании. Отсюда возник принцип соотношения художественной действительности не с «натурой» вещей, не с бытовыми основами повествования, а с системой тех экспрессивных, этических и гражданских норм, которые были заданы стилизованным и идеальным образом автора.

Образ автора должен был воплотить идеальное представление о чувствительном, добродетельном и элегантном человеке. И этот образ накладывал неизгладимую печать своего миропонимания на все образы персонажей — независимо от их социального положения в сюжете произведения. Образ автора ассимилировал себе и поглощал их. Все произведение становилось прямым отражением идеализированного «творца». «Творец всегда изображается в творении, и часто против воли своей...» Творчество писателя — портретно. «Когда ты хочешь писать портрет свой, то посмотришь прежде в верное зеркало: может ли быть лицо твое предметом искусства, которое должно заниматься одним изящным, изображать красоту, гармонию и распространять в области чувствительного приятные впечатления?.. Ты берешься за перо и хочешь быть автором: спроси же у самого себя, наедине, без свидетелей, искренно: каков я? ибо ты хочешь писать портрет души и сердца своего»<sup>1</sup>. Проблема писательской личности сливается в карамзинской школе с проблемой автопортрета. И последующая романтическая традиция до середины двадцатых годов, изменив на байронический (или вальтерскоттовский) лад общий стиль авторского портрета, обострив в нем черты индивидуальных противоречий, мало приблизила образ повествователя к действительной жизни — с ее разнообразием

---

<sup>1</sup> Соч. Карамзина, 3-е изд., Москва, 1820, т. VII. «Что нужно автору?», стр. 14—15.

национальных характеров и типов. В образе автора преобладали особенности романтического субъективизма и эгоцентризма. Очень красочно характеризует языковую структуру романтического образа автора А. А. Марлинский в очерке «Путь до города Кубы»: «Пуускай что ни говорят, а книга и сочинитель — одно и то же лицо, только в разных переплетах. Стало быть, как бы сочинитель ни вытерт был подражанием, как бы ни хотел он скрываться умышленно, настоящий цвет его кожи пробьет где-нибудь сквозь заемные белила. Где-нибудь он промолвится наречием души. Я хотел только сказать, что во всех описаниях и живописаниях зритель и слушатель видит только умение художника изображать предметы, а не слепок, не отражение предметов»<sup>1</sup>. И действительно, в романтическом стиле повествования личность автора открыто выглядывала отовсюду, даже из речей персонажей. Ср. пушкинскую оценку байронического эгоцентризма: «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человеческую, потом отворотился от них и погрузился в самого себя... он постиг, создал и описал единый характер (именно свой)».

Образ автора мог не только наложить непосредственно печать своей оценки на любой персонаж повести и романа, но и — вне всякой зависимости от сюжетной роли этого персонажа — превратить его в рупор авторских мнений и суждений. Многообразии приемов выражения, обусловленное ситуацией, личностью собеседника, сложностью и противоречиями характеров, отсутствовало. За стиль речи, за оценки и мнения героев, за их поведение должен был непосредственно отвечать автор.

Пушкина возмущало это плоское отношение к вопросу о языковой структуре образа автора и образов персонажей. В своих обзорах суждений критики об его произведениях Пушкин не упускал случая высказаться по этому вопросу. О рецензиях на «Полтаву» Пушкин писал: «Старый гетман, предвидя неудачу, наедине с наперсником, бранит в моей поэме молодого Карла и называет его, помнится, мальчишкой и сумасбродом. Критики важно укоряли меня в неосновательном мнении о шведском короле. У меня сказано где-то, что Мазепа ни к кому не был привязан; критики ссылались на *собственные* слова гетмана, уверяющего Марию, что он любит ее «больше славы, больше власти». Как отвечать на таковые критики?»

И в драме Пушкин осуждает характерную для традиции XVIII века наивную непосредственность авторской оценки и интерпретации героев. Он порицал Погодина за антидраматическую антипатию его к Иоанну в «Марфе Посаднице». «Сердце ваше не лежит к Иоанну. Развив драматически (то есть умно, живо, глубоко) его политику, вы не могли придать ей увлека-

---

<sup>1</sup> Полное собрание сочинений А. Марлинского, СПб, 1840, ч. X, стр. 31—32.

тельности чувства вашего — вы принуждены были даже заставить его изъясняться слогом несколько надутым» («Переписка», II, стр. 195—196).

Построение сложного реалистического образа художественного я, образа автора — и поиски новых соотношений этого образа с образами героев — стали центральной проблемой пушкинского стиля еще с «романа в стихах» — с «Евгения Онегина».

Пушкин разрушает субъектную ограниченность повествовательного и лирического монолога, которая характеризовала стиль XVIII и начала XIX века<sup>1</sup>. У Пушкина граница — между автором и героями подвижна. Она меняется в структуре повествования. «Автор» в стиле Пушкина даже тогда, когда он не назван, когда нет ни его имени, ни его местоимения, имманентен изображаемому миру, реалистически рисует этот мир в свете его социально-языкового самоопределения и тем сближается со своими «героями». Но он не сливается с ними и не растворяет их в себе, так как не нарушает полной объективации и реалистической характерности ни одного образа. Он как бы колеблется между разными сознаниями образов героев и в то же время идеологически отрешен от них всех, становясь к ним в противоречивые отношения, меняя в движении сюжета их оценку. Субъектные перегородки, наслоения оказываются в языке Пушкина настолько сложными, что они понимаются как объективные свойства самой изображаемой действительности. Субъект повествования у Пушкина становится формой внутреннего раскрытия и идейного осмысления исторической действительности. Он так же многозначен, противоречив и изменчив, как она. Создается необыкновенное богатство экспрессивных форм. Структура повествования делается субъектно многослойной. Получается иллюзия «многоголосой» субъективности или, вернее, характеристической объективности повествования, называющего вещи их бытовыми именами, пользующегося всем разнообразием присущих изображаемой среде и ее героям характеристик и определений. Возникает внутренняя «драматизация», внутренняя борьба, движение и столкновение смыслов в пределах одного повествовательного контекста.

Для стиля повествовательной прозы Пушкина очень характерны приемы построения образа писателя в повестях Белкина, еще не получившие удовлетворительного объяснения в пушкиноведении.

---

<sup>1</sup> Распад лирического монолога в стиле Пушкина замечен пушкинскими современниками. Дельвиг писал в рецензии на «Бориса Годунова» («Литературная газета», 1831, №№ 1 и 2) — о «Полтаве»: «В прежних поэмах Пушкина план и характеры едва были начертаны и служили ему посторонними средствами, разнообразившими длинный монолог, в коем он изливал свою душу. В «Полтаве» поэт уже редко выходит на сцену и не говорит из-за кулис вместо действующих лиц; нет, герои поэмы его живут своею незаимствованною жизнью».

§ 6. В «Повестях Белкина» образ автора складывается из сложных стилистических отношений между «издателем», автором, его биографом — другом автора и рассказчиками. Ближайшие историко-литературные корни этой манеры повествования нетрудно отыскать в сочинениях Вальтер-Скотта<sup>1</sup>. Гораздо труднее понять приемы и принципы соотношения разных стилистических и идейно-характеристических оболочек в структуре этого многоликого «образа писателя» и установить их социально-языковую и национально-типическую сущность.

Современникам Пушкина бросалось в глаза авторское намерение сделать конструктивным и стилистическим центром «Повестей Белкина» образ повествователя. «Северная пчела» писала о «Повестях Белкина»: «В них нельзя не заметить слова я, которое повторяется беспрестанно почти на каждой странице. Везде Белкин да Белкин, к чему это? Читатель хочет повестей, а не Белкина» («Северная пчела», 1834, № 192)<sup>2</sup>.

Вполне понятно, что и последующая русская критика сосредоточила свое внимание на идеологическом истолковании образа Белкина и его отношения к личности Пушкина (см. концепцию Аполлона Григорьева)<sup>3</sup>.

Концепция А. Григорьева имела влияние на характер и направление последующих литературно-критических размышлений о типе И. П. Белкина (особенно на взгляды Н. Страхова и Достоевского).

С тех пор историки русской литературы поняли задачу своей работы над «Повестями Белкина» как разрешение вопроса о взаимоотношении Пушкина и Белкина. Одни склонялись на сторону «авторства» Белкина, его типической замкнутости и обособленности от Пушкина, (например, Н. Котляревский, Л. Поливанов, Н. Лернер<sup>4</sup>, Д. Н. Овсянко-Куликовский и др.).

---

<sup>1</sup> См. мои «Этюды о стиле Гоголя», 1927; ср. также Д. П. Якубович, «Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер-Скотта», сборн. «Пушкин в мировой литературе», 1926.

<sup>2</sup> Ср. тот же упрек автору в отношении «Евгения Онегина» («Галатее», 1829, ч. 3, № 19—20): «Он (автор) слишком любит говорить о себе самом и, как красавица-кокетка, беспрестанно обращаясь к зеркалу, забывает про посторонних — про читателей и даже про своих героев и героинь; это беспрестанно прерывает рассказ и замедляет ход происшествий».

<sup>3</sup> Соч. А. Григорьева, 1876, стр. 252—254.

<sup>4</sup> Сочинения Пушкина под ред. А. Поливанова, т. IV; Н. Лернер, «Проза Пушкина», стр. 34.

Ср. мнение Д. Н. Овсянко-Куликовского: «Все, о чем идет речь в повестях, рассказано так, как должен был рассказать Белкин, а не Пушкин. Все пропущено сквозь душу Белкина и рассматривается с его точки зрения. Это сделано так просто, что вы нигде не поймаете Пушкина, не заметите грима... Пушкин не только создал характер и тип Белкина, но обернулся Иваном Петровичем Белкиным. Когда это случилось, уже не было Пушкина, а был Белкин, который и написал эти повести в простоте души своей». Собрание сочинений, т. IV, стр. 57—58.

Другие, напротив, отрицали белкинское в стиле «Повестей Белкина» во имя пушкинского<sup>1</sup>.

В своем историко-критическом этюде «Капитанская дочка» Пушкина (Москва, 1897) Н. И. Черняев писал о Белкине: «В «Повестях Белкина», если можно так выразиться, нет ничего белкинского. Сознывая это, Пушкин сделал из Белкина не их автора, а как бы их стенографа: каждую из них Белкин слышал от того или другого лица и дословно записал ее, не примешивая к чужому рассказу ни своего своеобразного «стиля», ни своих нравственных сентенций».

Вслед за Черняевым и Искозом решительно отказывается видеть в пушкинских повестях какие-нибудь следы Белкина и В. В. Гиппиус<sup>2</sup>.

Новый путь исследования «Повестей» Белкина открывала заметка В. Ф. Боцяновского: «К характеристике работы Пушкина над новым романом»<sup>3</sup>. В. Ф. Боцяновский, развивая мысль о пародийности повестей Белкина, указывает, что эта пародийность создается колебанием повествования между точкой зрения Пушкина (то есть «издателя») и рассказчиков<sup>4</sup>. Мир изображается в плане литературного восприятия и литературных вкусов разных социальных категорий читателей, которые и воспроизводят в своих рассказах навеянное на них литературным чтением представление о действительности. «Все они каждый в своей среде посвоему живут в [мечтах и снах, навеянных романами того времени]».

Дальнейшим исследователям предстояла задача, — раскрыв историко-литературный фон пушкинских повестей, выяснить сущность пушкинского «пародирования», точнее определить его полемическую направленность и показать положительные основы пушкинского реализма. Эту задачу пытались разрешить В. Э. Гиппиус<sup>5</sup> и Н. Любович<sup>6</sup>.

§ 7. Прежде чем исследовать структуру «образа автора» в «Повестях Белкина», необходимо коснуться мнения, что «предисловие» к «Повестям Белкина» является лишь «случайной позднейшей надстройкой, композиционной фикцией, а не органической частью повествования» и что, следовательно, образ Белкина как формальный привесок, порожденный внешними обстоя-

---

<sup>1</sup> Н. И. Черняев, «Критические статьи и заметки о Пушкине», Харьков, 1900, стр. 325—326. Ср. также суждения А. С. Искоза, Собр. соч. Пушкина под ред. Венгерова, т. IV, стр. 186.

<sup>2</sup> Василий Гиппиус, «Повести Белкина», «Литературный критик», 1937, № 2. Ср. замечания Д. П. Якубовича в статье «Повести Белкина», при издании «Повестей Белкина», 1936.

<sup>3</sup> *Sertum bibliologicum* в честь проф. А. И. Маленна, Петербург, 1922.

<sup>4</sup> Ср. точку зрения В. С. Узина, находившего в «Повестях Белкина» сложное сплетение пушкинского и белкинского, В. С. Узин, «Повести Белкина», СПб, 1924.

<sup>5</sup> «Литературный критик», 1937, № 2.

<sup>6</sup> «Новый мир», 1937, № 2.

тельствами (маскировкой пушкинского авторства перед врагами), не может считаться структурным элементом «образа автора».

Прежде всего в самом изложении и освещении событий, составляющих сюжеты разных «Повестей Белкина», ощутимо наличие промежуточной призмы между Пушкиным и изображаемой действительностью. Эта призма изменчива и сложна. Она противоречива. Но, не увидев ее, нельзя понять стиля повестей, нельзя воспринять всю глубину их культурно-исторического и поэтического содержания. В «Выстреле» и «Станционном смотрителе» автор изображает события с точки зрения разных рассказчиков, которые носят яркие черты бытового реализма. Колебания в воспроизведении и отражении быта, наблюдающиеся в стиле других повестей, например, в «Метели» и «Гробовщике», также ведут к предположению о социальных различиях в образах их повествователей. Вместе с тем наличие во всем цикле повестей общего стилистического и идейно-характеристического ядра, которое далеко не всегда может быть рассматриваемо как прямое и непосредственное выражение мировоззрения самого Пушкина, также несомненно. Наряду с различиями в языке и стиле отдельных повестей — в них же ярко обнаруживается тенденция к нивелировке стиля, реалистически мотивированная образом Белкина как «посредником» между «издателем» и отдельными рассказчиками.

История текста повестей и наблюдения над эволюцией их стиля придают этой гипотезе полную достоверность. Ведь и эпиграфы к повестям были оформлены позднее. В сохранившейся рукописи (Ленинская библиотека, № 2379) они помещены не перед текстом каждой повести, а собраны все вместе — позади всех повестей. Конечно, в процессе переработки повестей образ подставного автора эволюционировал. До закрепления этого образа именем он лишь предчувствовался как «литературная личность» и воспринимался больше как своеобразная идейно-характеристическая точка зрения, как «полумаска» самого Пушкина.

Образ Белкина, хотя бы он и был во всей своей типической полноте примышлен к повестям позднее, но, получив имя и социальную характеристику, уже не мог не отразиться на значении целого. Он должен был облечь стиль повестей новыми смысловыми оттенками, видоизменить функции отдельных композиционных частей, насыщая своей подразумеваемой или предполагаемой экспрессией весь белкинский повествовательный цикл. Как алгебраический знак, поставленный перед математическим выражением, образ Белкина не мог не предопределить направления понимания текста, не мог не изменить соотношения структурных элементов в стиле повестей.

Все эти общие соображения говорят о том, что стиль и композицию повестей Белкина необходимо изучать и понимать так, как они есть, то есть с образами издателя, Белкина и рассказчиков.

Стилистическое соотношение этих образов прежде всего и должно быть раскрыто конкретным анализом повестей.

Стилистическая структура образов повествователей в белкинском цикле настолько сложна и богата значениями, что без ее детального анализа невозможно уяснить художественный смысл повестей; иначе он представляется крайне обедненным и искаженным.

Множественность «субъектов» повествования создает многопланность сюжета, многообразие смыслов. Эти субъекты, образующие особую сферу сюжета, сферу литературно-бытовых «сочинителей» — издателя, автора и рассказчиков, — не обособлены резко друг от друга как типические характеры с твердо очерченным кругом свойств и функций. В ходе повествования они то сливаются, то контрастно противопоставляются друг другу. Благодаря этой подвижности и смене субъектных ликов, благодаря их стилистическим трансформациям, происходит постоянное переосмысление действительности, преломление ее в разных сознаниях. Действительность выступает в меняющихся формах понимания. Прежде всего необходимо остановиться на роли издателя «Повестей Белкина». Он себя открыто обнаруживает и изображает в предисловии — «от издателя» и в эпиграфах. Этот образ противоречив. Он сразу же воспринимается как двусмысленная, двуликая форма оценки и освещения воспроизводимой действительности. Эпиграф ко всему циклу повестей Белкина иронически сопоставляет Белкина с Митрофанушкой Скотининым, как бы проецирует личность Белкина на образ фонвизинского «Недоросля»:

Г-жа Простакова

То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник.

Скотинин

Митрофан по мне.

Таким образом, издатель встает в ироническую позу по отношению к Белкину и миру его творчества, к его историям, к тем оценкам и тому пониманию, которые могут найти выражение в его повестях. Но, с другой стороны, тот же издатель с иной экспрессией рассказывает о Белкине в комментариях к письму его друга — ненарадковского помещика. Книжно-официальным стилем издатель докладывает читателю о «покойном авторе» (ср. такие фразеологические сочетания: «удовлетворить справедливому любопытству любителей отечественной словесности...» «...драгоценный памятник благородного образа мнений и трогательного дружества» и т. п.). Этот официально-торжественный язык пересыпан канцелярской фразеологией: «мы желали к оным присовокупить...» «отнестись по сему предмету...» «получили нижеследующий желаемый ответ» (ср. в синтаксисе расстановку слов: «но

к сожалению ей невозможно было нам доставить *никакого о нем известия*» или: «*как драгоценный памятник... а вместе с тем как и весьма достаточное биографическое известие*»).

В формах этого стиля, сближенного со стилем ненарадовского помещика, образ Белкина облекается экспрессией показного официального уважения, правда, с прорывами иронии, которые, естественно, влияют и на понимание тона остальной части предисловия (то есть письма ненарадовского помещика). Так создается острое противоречие между характеристическими формами языка издателя в предисловии и глубоким литературно-памфлетным, полемическим содержанием эпиграфов, также исходящих от издателя.

Присматриваясь к эпиграфам и их роли в композиции повестей, легко заметить, что, при всем разнообразии их функций, в них есть одна общая черта: они пародически или иронически освещают и осмысливают повествование, настраивая на сравнительную оценку содержания или стиля повести, приемов изображения быта с точки зрения тех или иных типичных литературных норм и образов.

Эпиграфы как бы проецируют образы каждой повести на экран другого литературного стиля. Например, в «Метели» эпиграф выдает своеобразное полемическое противопоставление национально-реалистического стиля этой повести условной романтической народности «Светланы» Жуковского и примыкающего к этой балладе цикла сентиментально-романтических повестей. Тем самым создается сложное соотношение литературной и культурно-бытовой действительности в стиле рассказа.

Близка к этому же значению функция эпиграфов к «Выстрелу» из «Бала» Баратынского и «Вечера на бивуаке» Марлинского. Вместе с тем эпиграфы «Выстрела» выделяют лейтмотив сюжета и окружают его атмосферой литературных соответствий и параллелей на тему дуэли, контрастно подчеркивая мотив неосуществленного выстрела. Характерно, что эпиграф из Марлинского тесно связан с самим образом рассказчика «Выстрела». В «Вечере на бивуаке» история не состоявшегося выстрела рассказана подполковником Мечиным. Повесть «Выстрел» также рассказана была Белкину подполковником И. Л. П. Следовательно, образ «издателя» в эпиграфах выступает как маска литературного комментатора и идеологического разоблачителя, который посредством подбора эпиграфов (и литературных цитат и ссылок<sup>1</sup>) сопоставляет «повести Белкина» с произведе-

---

<sup>1</sup> Ср. справедливое замечание Д. П. Якубовича о стихе-цитате из сатиры Шаховского в «Барышне-крестьянке» («Но на чужой манер хлеб русский не родится»): «Так же, как и в каждой из «Повестей Белкина», включающих в себя характерные цитаты, этот стих является как бы вторым внутренним эпиграфом к повести, помимо центрального вводного эпиграфа». «Повести Белкина», ГИХЛ, 1936, Ленинград, стр. 146. Однако есть рукописные варианты, свидетельствующие о желании Пушкина заменить эту цитату соответ-



ниями предшествующей литературы, контрастами параллелей разъясняет стиль повестей и раскрывает их художественный смысл. Создается впечатление пародийной противопоставленности повестей Белкина укоренившимся нормам и формам литературного воспроизведения.

Самый образ Белкина начинает двоиться: с одной стороны, Белкин представляется простодушным провинциальным рассказчиком былей; с другой стороны, в его стиле выступают признаки самопародии. На такие мысли настраивают и примечания издателя к письму «друга автора». Так, сообщая читателям оставшиеся в бумагах Белкина сведения о «чине, звании или заглавных буквах имени» рассказчиков, от которых тот слышал свои повести, издатель иронически адресует эти факты «любопытным изыскателям». Кроме того, само «биографическое известие» о Белкине, принадлежащее его другу, «не сочинителю», с острой преднамеренностью обращено своим стилем в сторону от литературы. Оно воспринимается как антитеза «литературности». Ненарадовский помещик отрекается от литературы и сочинителей: «хотя я весьма уважаю и люблю сочинителей, но в сие звание вступать полагаю излишним и в мои лета неприличным»<sup>1</sup>. В соответствии с этим все, что касается писательства, получает у этого помещика комически-искаженное истолкование и вызывает добродушно отрицательное отношение, сбнаруживая полную его невинность и лукавую наивность «по части русской словесности». Например, сохранение названий сел и деревень своего околодка в повестях Белкина он объясняет «единственно недостатком воображения Белкина». Старая ключница Белкина, «приобретшая его доверенность искусством рассказывать истории», для ненарадовского помещика — лишь «глупая старуха, которая не умела никогда различить двадцатипятирублевой ассигнации от пятидесятирублевой».

Таким образом, «биографическое известие» рисует личность Белкина только с профессионально-помещичьей точки зрения, отражая понимание и оценку его со стороны представителя старого поколения провинциальных полуобразованных дворян, занятых исключительно хозяйственными хлопотами (ср. подчеркнутую самим ненарадовским помещиком культурно-психологическую границу между ним и Белкиным: «До самой кончины

---

ствующим собственным афоризмом: «Но русский хлеб упрям и по чужой дудке не пляшет» или: «Но русский хлеб упрям и на чужую статью не подымается».

<sup>1</sup> Характерны рукописные варианты этого отречения (в рукописи Л. Б. № 2387 В), рисующие отношение ненарадовского помещика к литературе и круг его чтения:

а) прошу покорнейше не упоминать в газетах моего имени; б) прошу покорнейше не упоминать в Ведомостях моего имени; в) прошу всепокорнейше только, если поместите в Ведомостях жизнеописание покойного П. И., не упоминать имени моего. Ибо хоть весьма уважаю сочинителей, никогда не имел я желания вступить в оное звание».

он почти каждый день со мною виделся, дорожа простою моею беседою, хотя ни привычками, ни образом мыслей, ни нравом мы большею частью друг с другом не сходствовали»).

Эта «старозаветность» ненарадовского помещика сказывается прежде всего в особенностях его языка (ср. типичную для докарамзинского периода расстановку слов: *«письмо ваше... получить имел я честь...»* «Все, что из его разговоров, а также из собственных моих наблюдений запомнить могу...» *«Я своими разысканиями и строгими допросами старосту в крайнее замешательство привел и к совершенному безмолвию принудил»*<sup>1</sup>) и т. п.; синтаксические конструкции архаической прозы, организованной по латинско-немецкому образцу: «с великою моею досадою *услышал я Ивана Петровича, крепко хряпящего на своем стуле*»; употребление союзов в устарело-канцелярском значении, например, *как* в причинном значении: «но *как* по счетам оказалось, что последние два года число крестьян умножилось... то Иван Петрович довольствовался сим первым сведением...» и мн. др. Ср. устарелые грамматические формы: «*быв* приятель покойному родителю...» Ср. лексику и фразеологию книжно-архаического и канцелярского типа: «*по причине... мягкосердия*»; «*учредить весьма умеренный оброк*»; «*нарочитая льгота*»; «*предал его дела... распоряжению всевышнего*»; «*соболезнуя его слабости и пагубному нерадению*»; «на разные домашние потребности» и др. под.; — и рядом формы разговорного просторечия: «*по части хозяйства весьма смышленный*»; «*потворствовал, плутуя заодно...*» «*видеть его навеселе*» и т. д.). Эта же старозаветность выступает и в принципах его хозяйственно-помещичьего миропонимания<sup>2</sup>.

Вместе с тем стиль письма ненарадовского помещика исполнен такого простодушия, которое находится на грани иронии и даже переходит в нее (например, «*умер, несмотря на неуспынные старания уездного нашего лекаря, человека весьма искусного, особенно в лечении закоренелых болезней, как-то: мозолей, и тому подобного...*»<sup>3</sup> «Никогда не случалось мне видеть его навеселе (что в краю нашем за неслыханное чудо почестья может)...» «крестьяне, пользуясь его слабостью... более двух третей оброка платили орехами, брусничкою и тому подобным» и др. под.).

---

<sup>1</sup> Любопытно, что этот архаически-канцелярский порядок слов явился в результате сложной стилистической работы над черновыми вариантами (см. рукопись Л. Б. № 2387 В).

<sup>2</sup> Ср. характеристику отца Ивана Петровича Белкина — в аспекте материально-хозяйственном: «Он был человек не богатый, но умеренный, и по части хозяйства смышленный»; ср. оценку личности Ивана Петровича с точки зрения его хозяйственных — «слабости и пагубного нерадения» и т. д.

<sup>3</sup> Очень интересны черновые варианты к этому ироническому месту: а) закоренелых болезней, как-то: ногтоеды, ломоты; б) закоренелых болезней, как-то: ломоты, ногтоеды и т. п.; в) закоренелых болезней, как-то: ломоты, почечуя и т. п.; г) закоренелых мозолей и т. п.

Но эту иронию возможно приписать только самому Пушкину: ирония здесь свидетельствует о разрыве речи и экспрессии «друга автора» оценкой и отношением «издателя» повестей. В самом деле, проецированный на личность «издателя» образ «друга» Белкина только и может быть понят иронически: все оценки и объяснения ненарадовского помещика в аспекте жизнепонимания издателя приобретают комический смысл, и образ самого друга Белкина вырисовывается как комедийный тип глухого провинциала. Таким образом, письмо ненарадовского помещика отражает его собственный характер в большей степени, чем образ Белкина. И только поправка, устраняющая субъективную односторонность и искривленность восприятия и понимания ненарадовского помещика, может установить объективную «историческую», так сказать, природу образа Белкина<sup>1</sup>. Но нормы и принципы такого исправления, таких поправок зыбки и неопределенны. Все же «биографическое известие» сообщает некоторые факты помещичье-хозяйственной жизни Белкина, показывает некоторые характеристические черты его бытового облика, хотя бы и в кривом зеркале письма соседа по поместьям, и, облекая его образ иллюзией «исторической личности», еще резче отделяет его от издателя. Однако неясность авторского, «писательского» образа Белкина побуждает искать его отражений в формах самого повествования. И вот тут-то и возникает проблема смыслового соотношения между «внутренними формами» самого повествования, между стилем и содержанием повестей и образами рассказчиков.

§ 8. Страдая «недостатком воображения», Белкин не изобретал фабулы, а опирался на устные рассказы, на «были». И предлагаемые им публике повести, «как сказывал Иван Петрович, большею частью справедливы и слышаны им от разных особ». Таким образом, ответственность за фабулу повестей, за их бытовое содержание, за реализм их изображения перелagается на рассказчиков. Это их мир, их сфера понимания национальных характеров, бытовых связей и отношений. Действительность раскрывается в повестях Белкина с точки зрения рассказчиков, в аспекте их восприятий и их наблюдений. Белкину принадлежит только литературная обработка повестей («Вышеупомянутые повести были, кажется, первым его опытом»). Кроме того, подчеркивается некоторая перемена имен, неполное соотвествие их реальности действительности, лежащей в основе повествования. «Однако ж имена в них почти все вымышлены им самим, а названия сел и деревень заимствованы из нашего окологда...»

Вымысел, литературность, сочинительство относятся за счет Белкина, который, однако, страдал недостатком воображения и не отходил далеко от фактов жизни. Но композиция каждой

<sup>1</sup> Конечно, речь идет не о приметах паспорта, не о паспортном портрете, а о внутреннем облике (ср.: «Иван Петрович был росту среднего, глаза имел серые, волоса русые, нос прямой; лицом был бел и худощав»).

повести пронизана литературными намеками, благодаря которым в структуре повествования постоянно происходит транспозиция быта в литературу и, обратно, пародическое разрушение литературных образов отражениями реальной действительности. Это раздвоение художественной действительности, тесно связанное с эпиграфами, то есть с образом издателя, наносит контрастные штрихи на образ Белкина, с которого спадает маска полунинтеллигентного помещика, а вместо нее язвляется остроумный и иронический лик писателя, разрушающего старые литературные формы сентиментально-романтических стилей и вышивающего по старой литературной канве новые яркие реалистические узоры.

Область «литературных» образов, намеков и цитат в стиле повестей Белкина не образует отдельного смыслового и композиционного плана. Она слита с той «действительностью», которая изображается рассказчиком. Стиль Белкина теперь становится посредствующим звеном между стилями отдельных рассказчиков и стилем «издателя», наложившего на все эти рассказы отпечаток своей литературной манеры, своей писательской индивидуальности. Он воплощает ряд переходных оттенков между ними. Тут прежде всего возникает вопрос о культурно-бытовых различиях среды, воспроизводимой разными рассказчиками, о социальной разнице между самими рассказчиками, о различиях в их мировоззрении, в манере и стиле их рассказов. «Повести Белкина» должны распасться с этой точки зрения на четыре новеллистических круга: 1) рассказы девицы К. И. Т. («Метель» и «Барышня-крестьянка»); 2) рассказ приказчика Б. В. («Гробовщик»); 3) рассказ титулярного советника А. Г. Н. («Станционный смотритель»); 4) рассказ подполковника И. Л. П. («Выстрел»). Интересно, что самим Белкиным подчеркнута социальная и культурная граница между разными рассказчиками: в то время как инициалы трех рассказчиков указывают на имя, отчество и фамилию, приказчик обозначается лишь инициалами имени и фамилии. С этой чертой следует сопоставить и именование гробовщика в повести Адрианом Прохоровым. На этом фоне понимается и обозначение его просто Адрианом (ср. по контрасту в «Метели»: «Владимир Николаевич — Владимир»). Лишь кухарка Агсинья называет гробовщика с «вичем»: «батюшкой Адрианом Прохоровичем». Вместе с тем бросается в глаза то обстоятельство, что повести расположены не по рассказчикам. Во всяком случае, рассказы девицы К. И. Т. «Метель» и «Барышня-крестьянка» разведены. Очевидно, порядок повестей определялся не образами рассказчиков. Приходится опять искать здесь литературную волю издателя или Белкина. Заглавия повестей как будто намекают на то, что для их группировки, размещения небезразличны вопросы повествовательной тематики и жанра. Начинается цикл романтическими повестями, заглавие которых указывает основную тему: «Выстрел», «Метель». Далее идут повести с заглавиями, внешне обозначающими лицо по его

профессии («Гробовщик»), по должности («Станционный смотритель») или по сословию («Барышня-крестьянка») и вместе с тем выдвигающими образ главного героя или героини повести. Кроме того, можно заметить и жанровую последовательность в расположении повестей. Сначала идут повести с яркой романтической окраской и с как бы возрастающим напряжением пародийной усмешки, все глубже погружающей романтические образы в атмосферу подлинной жизни и реалистически их освещающей: «Выстрел», «Метель», «Гробовщик». Далее нравоописательно-бытовой элемент сгущается, и повести «Станционный смотритель» и «Барышня-крестьянка» реалистически преобразуют старый стиль сентиментального нравоописания.

Итак, из имен рассказчиков и из системы расположения повестей наперед ясно, что стиль разных повестей должен различаться не только внешними особенностями выражения, особенностями лексики и синтаксиса, но и бытовыми, социально-идеологическими своеобразиями, характеризующими личность рассказчика (или рассказчицы), его среду, обстановку и его точку зрения на вещи и события.

§ 9. Косвенно касался вопроса о различиях языка рассказчиков в повестях Белкина Н. И. Черняев. Так, рисуя образ девицы К. И. Т., рассказчицы «Метели», Н. И. Черняев ссылается, между прочим, на формы языка. «Девушка К. И. Т., — пишет он, — представляется нам особою не первой молодости. Она смотрит на Марью Гавриловну как бы сверху вниз, как на совсем молоденькую, неопытную девушку. Почти с такою же, слегка насмешливою улыбкой она относится и к роману Владимира Николаевича. Все это сказывается хотя бы в тех вводных предложениях, которыми девушка К. И. Т. иронически уснащает свое повествование о любви и любовных затеях Марьи Гавриловны и ее «предмета»: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следовательно, была влюблена... Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстью...» «Переписываясь и разговаривая таким образом, они (что весьма естественно) дошли до следующего рассуждения...» «Разумеется, что эта счастливая мысль пришла сперва в голову молодому человеку и что она весьма понравилась романтическому воображению Марьи Гавриловны...»<sup>1</sup>

Но эти стилистические замечания Н. И. Черняева случайны, несколько наивны и не обоснованы более тщательным анализом стиля всех повестей. Большинство пушкинистов априорно утверждает однородность стилистических приемов во всех «Повестях Белкина». Поэтому целесообразнее пойти обратным путем, путем конкретных наблюдений. Нет ли каких-нибудь непосредственных фактов языка, говорящих о различии в манере повествования у разных рассказчиков? Такие факты есть. В пове-

<sup>1</sup> Н. И. Черняев, «Критические статьи и заметки о Пушкине», стр. 286.

стях: «Метель» и «Барышня-крестьянка», рассказанных Белкину девицею К. И. Т., часто встречаются союзные присоединительные конструкции, которые не характерны для стиля других повестей. Открытые присоединительные конструкции (с союзами *и, а, реже но*) основаны на принципе неожиданного, субъективно-мотивированного присоединения, иногда иронического или каламбурного. Например, в «Метели»:

«Соседы поминутно ездили к нему поестъ, попить, поиграть по пяти копеек в бостон с его женою, *а некоторые* для того, чтобы поглядеть на дочку их, Марью Гавриловну, стройную бледную и семнадцатилетнюю девицу».

«Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и следственно была влюблена».

«Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстью и что родители его любезной, заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать...»

«Наши любовники были в переписке, и всякий день видались наедине в сосновой роще или у старой часовни».

«Но возвратимся к добрым ненарадовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается».

*А ничего...*<sup>1</sup>

«Явился в сем замке раненый гусарский полковник Бурмин, с Георгием в петлице и с интересной бледностью, как говорили тамошние барышни». Ср.: «Но более всего... (более его нежности, более приятного разговора, более интересной бледности, более перевязанной руки) молчание молодого гусара более всего подстрекало ее любопытство и воображение...» и др. под.

В «Барышне-крестьянке»:

«Он выстроил дом по собственному плану, завел у себя суконную фабрику, утроил доходы и стал почитать себя умнейшим человеком во всем околдке, в чем и не прекословили ему соседы, приезжавшие к нему гостить с своими семействами и собаками. В будни ходил он в плюсовой куртке, по праздникам надевал сертук из сукна домашней работы; сам записывал расход, и ничего не читал, кроме Сенатских Ведомостей...»

«Промотав в Москве большую часть имения своего, и на ту пору овдовев, уехал он в последнюю свою деревню...»

«Она была единственное и следственно балованое дитя: ее резвость и поминутные проказы восхищали отца и приводили в отчаянье ее мадам мисс Максон, сорокалетнюю чопорную деви-

---

<sup>1</sup> Ср. в автографе «Метели»:

«Мария Гавриловна была воспитана на чистом воздухе и на французских романах».

«Предмет, избранный ею, был старший сын одного бедного соседа, обремененного долгами и многочисленным семейством».

«Они столь же охотно приняли предложение Владимира и за стаканом пунша клялись ему в вечной дружбе и в готовности жертвовать для него жизнью».

ду, которая белилась и сурьмила себе брови, два раза в год перчитывала Памелу, получала за то две тысячи рублей, и умирала со скуки в этой варварской России...»

«Берестов возвратился домой со славою, затравив зайца и ведя своего противника раненым и почти военнопленным» и др. под.

Самый факт отнесения «открытых» присоединительных конструкций, связанных в этой их форме с традициями карамзинской литературы, ориентировавшимися на стиль «светской» женщины, к стилю девицы К. И. Т. (рассказчицы «Метели» и «Барышни-крестьянки»), очень знаменателен.

В «Станционном смотрителе» рассказчик (титularный советник А. Г. Н.) сам характеризует себя, описывая свой нрав («Будучи молод и вспылчив, я негодовал на низость и малодушие смотрителя, когда сей последний отдавал приготовленную мне тройку под коляску чиновного барина. Столь же долго не мог я привыкнуть и к тому, чтобы разборчивый холоп обносил меня блюдом на губернаторском обеде. Ныне то и другое кажется мне в порядке вещей...») «Я предпочитаю их [станционных смотрителей] беседу речам какого-нибудь чиновника шестого класса, следующего по казенной надобности» и т. п.). Он иронически излагает свои взгляды («...что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, например: *ум ума почитай?*» и т. п.). Он сообщает некоторые факты своей биографии («в течение двадцати лет сряду изъездил я Россию по всем направлениям; почти все почтовые тракты мне известны» и т. д.). Кроме того, он обнаруживает и закрепляет свою социальную позицию в своем языке и стиле. Только в языке «Станционного смотрителя» канцелярская, архаически-приказная струя речи выступает, как отдельный широкий стилистический пласт; в языке других повестей канцеляризм ощущается как общее нормальное свойство книжного выражения той эпохи. Например, в «Станционном смотрителе»: «Что такое станционный смотритель? Сущий мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев...» «Сии столь оклеветанные смотрители вообще суть люди мирные, от природы услужливые, склонные к общежитию, скромные в притязаниях на почесть и не слишком сребролюбивые...» и др. под.<sup>1</sup>

«Выстрел», кроме самохарактеристики рассказчика (подполковника И. Л. П.), резко выделяется из ряда других повестей однородностью всех трех манер рассказа, которые слиты в композиции этой повести. Язык рассказчика, Сильвио и графа —

<sup>1</sup> Еще Сумароков порицал употребление *токмо* в стихах Ломоносова, указывая на канцелярский характер этого слова: «Токмо есть слово приказное, равно так, как *якобы* и *имеется*». Полн. собр. соч. А. П. Сумарокова, 1787, ч. X, стр. 86. В стилях карамзинской школы употребление *токмо* было вообще запрещено.

при всех экспрессивных индивидуально-характеристических отличиях их речи, — относится к одной и той же социально-стилистической категории. Правда, граф однажды употребляет английское выражение («первый месяц», the honey-moon), но ведь и рассказчик владеет французским языком («Сильвио встал и вынул из картонки красную шапку с золотой кистью с галуном (то, что французы называют bonnet de police)»). В языке «Выстрела» стущены галлицизмы, обычно избегаемые Пушкиным. Таким образом, получается впечатление, что в повести «Выстрел» создаются на основе дворянско-офицерской идеологии и соответствующего стиля «марлинизма» три типических характера военной среды.

Но такие разрозненные указания на разницу стилей не вполне убедительны, потому что ведь значение различий определяется лишь на основе оценки сходства. Следовательно, необходимо понять общую систему стилистических соотношений в языке «Повестей Белкина».

§ 10. Каждая повесть представляет собою синтез разных стилей, разных пластов речи. Одни из этих языковых слоев общи всем повестям. Это, так сказать, устойчивые нормы литературного повествования, предносившиеся Пушкину. Именно эти общи для стиля всех повестей формы речи приходится относить к Белкину или к «издателю». Другие особенности языка присущи лишь отдельным рассказчикам. Конечно, изучение языка и стиля рассказчиков неотделимо от раскрытия их идеологии, «семантической системы» их повествовательного стиля. Но удобнее в таком лингвистическом описании идти от внешних форм речи к внутренним.

Язык «Барышни-крестьянки» составляется из таких пяти стилистических пластов: 1) сентиментально-декламативного, риторического; 2) литературно-полюемического или литературно-демонстративного; 3) драматического; 4) характеристически-описательного и 5) повествовательного в собственном смысле. Сентиментально-декламативный стиль выделяется в языке пушкинской прозы как примета женской манеры повествования. Он непосредственно связан с риторикой карамзинской школы. Язык здесь возвышен, приподнят над уровнем «среднего стиля». Просторечие исключено. Много эпитетов (качественных прилагательных), не свойственных повествовательному стилю Пушкина. Есть изысканные сравнения. Характерен сентиментальный подбор слов. «Действительность» окутана дымкой сентиментальной мечтательности (ср. частое употребление вводного слова *казалось*). Много выражений, описывающих чувства и чувствительность. Эмоциональность разлита по формам речи (лексическим и синтаксическим). Вот в качестве иллюстрации стиль пейзажа из «Барышни-крестьянки»:

«Заря сияла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнца, как *царедворцы ожидают государя*; ясное небо,



утренняя свежесть, роса, ветерок и пение птичек наполняли сердце Лизы младенческой веселостью; боясь какой-нибудь знакомой встречи, она, казалось, не шла, а летела. Приближаясь к роще, стоящей на рубеже отцовского владения, Лиза пошла тише. Здесь она должна была ожидать Алексея. Сердце ее сильно билось, само не зная, почему; но боязнь, сопровождающая молодые наши проказы, составляет и главную их прелесть. Лиза вошла в сумрак рощи. Глухой, перекатный шум ее приветствовал девушку. Веселость ее притихла. Мало-помалу предалась она сладкой мечтательности. Она думала... но можно ли с точностью определить, о чем думает семнадцатилетняя барышня одна, в роще, в шестом часу весеннего утра?»

После реалистического описания первой встречи Алексея с мнимой Акулиной стиль размышлений Лизы и стиль повествования о второй встрече тоже носят явственный налет карамзинизма. Например, фразеология: «совесть ее роптала громче ее разума»; «Ночью образ смуглой красавицы и во сне преследовал его воображение»; «бросился навстречу милой Акулины. Она улыбнулась восторгу его благодарности»; «уверял ее в невинности своих желаний... заклинал ее не лишать его одной отрады: выдаться с нею наедине»... и др. под. — откровенно выходит из норм пушкинской манеры прозаического повествования<sup>1</sup>.

Кроме того, самый принцип литературной трансформации, «олитературиванья» речи крестьянки, хотя он и мотивирован у Пушкина переодеванием, совмещением в одном образе и Акулины и Лизы, был связан с карамзинской традицией. В описании второго свидания Акулины с Алексеем Лиза, открыто сбрасывающая с себя маску Акулины, не только в косвенной, но и в прямой речи говорит языком карамзинских героинь: «Он говорил языком истинной страсти, и в эту минуту был точно влюблен. Лиза слушала его молча. «Дай мне слово, — сказала она наконец, — что ты никогда не будешь искать меня в деревне или расспрашивать обо мне. Дай мне слово не искать других со мною свиданий, кроме тех, которые я сама назначу». Алексей поклялся было ей святою пятницею, но она с улыбкой остановила его. «Мне не нужно клятвы, — сказала Лиза, — довольно одного твоего обещания». После этого они дружески разговаривали, гуляя вместе по лесу, до тех пор, пока Лиза сказала ему: пора».

Здесь самый факт неожиданного превращения Акулины в Лизу ничем не мотивирован. Автор не предупреждает читателя об этом. И Алексей не замечает этой перемены. Социальное раздвоение Акулины становится формой условного литературного изображения, поводом к пародийной «игре», то погружая

<sup>1</sup> Ср. в рукописи: «Веселость семнадцатилетнего сердца притихла», в реплике Алексея Акулине: «Какие тоненькие пальчики!.. Какая аристократическая ручка...» и т. п.

авторский рассказ в сферу реалистических стилей, то вновь поднимая его на сентиментально-риторические высоты карамзинизма (в соответствии с образом рассказчицы и сюжетом, характеризующим ее художественный вкус и ее мировоззрение). Во всяком случае, реплики Лизы в этом пассаже построены по законам карамзинского стиля. Стилистическая двойственность понимается как характеристический признак самой изображаемой среды, ее культуры и ее идеологии. Впрочем, необходимо также помнить, что в стиле карамзинской повести и драмы крестьянки говорили «по-ученому».

Так, Ник. Ильин в предисловии к своей драме «Лиза, или торжество благодарности» (изд. 2, 1808) писал: «Рассуждая о сей драме, многие заключили, что Лиза говорит слишком по-ученому. Не опровергая сего заключения, скажу в оправдание свое: сочиняя драму сию, я воображал, что человек, образованный книгами, не может иметь той простоты в разговоре и в обращении, которая приобретается людьми, живущими в свете, и потому я старался заставить говорить Лизу несколько по-книжному». Пушкинская демонстрация двух манер речи — «крестьянской» и «дворянской» — и смешение их, мотивированное образом барышни-крестьянки и культурными своеобразиями помещного быта, реалистически опрокидывали сентиментальную манеру идеализации и «облагораживания» несветской, народно-бытовой речи.

Изучая эволюцию рукописного текста «Барышни-крестьянки», легко заметить, как реалистическое перо автора все резче и решительнее вычеркивало первоначальные сентиментально-комедийные наброски. Так, сначала Настя, как настоящая наперсница-субретка, подсказывала Лизе самую мысль — нарядиться крестьянкою («Ну, так знаете ли что? Оденьтесь по-крестьянски»). Вместе с тем, диалоги Акулины с Алексеем были часто лишены всякого бытового правдоподобия. В них откровенно подмешивались искусственные краски сентиментальной драмы. Например, вместо слов Акулины-Лизы: «барышня наша... такая щеголиха» — в рукописи было: «такая разумница — и говорит по-французски» (что в устах крестьянки звучало странно). А Алексей прямо заявлял Акулине: «я тебя тотчас выучу читать и писать и по-русски и по-французски» (вместо печатной реплики: «Да коли хочешь, я тотчас выучу тебя грамоте»). И Лиза в ответ выражала желание: «А можешь ли ты выучить меня по-французски?» (вместо: «А взаправду... не попытаться ли в самом деле»). И далее шли чудеса: «Акулина выучилась азбуке менее, чем в полчаса...» Алексей говорил: «Да не попробовать ли нам поучиться и французскому языку» и т. д. Особенно смешны и неправдоподобны были резкие «театральные» переходы от речи барышни к нарочито-комическому языку в репликах Акулины. Например, «и сабаку-то кличешь по французски, не по нашему...» «а чаво ты думаешь?»

В черновой редакции повесть иногда представляла собою близкий пересказ соответствующих сентиментальных драм и «былей», и образ рассказчицы (или рассказчика) был гуще и плотнее окутан атмосферой условно-сентиментального стиля. С этой точки зрения представляют большой интерес исключения как архаизмов и канцеляризов, так и изысканных литературных фраз из текста повести. Например, в рукописи встречались такие варианты: «сии и подобные шутки... исправно доставляемы были к сведению Гр. Ив.» (на месте печатного: «доводимы были до сведения»); «неизвестные рассеянным и вежливым куклам большого света» (исправлено: «рассеянными нашим красавицам»); «не мог и подумать склонить отца своего на *такое дурачество*» (в печатном тексте нет всей фразы); «молодая красавица всегда имела право *тревожить его воображение*» (ср. стихотв. «Гречанке»; в печатном тексте: «молодая красавица имела право на его воображение»); «повторял почти *в беспамятстве*» (в печатном тексте нет) и др.<sup>1</sup>

Элементы карамзинского стиля приходится приписывать рассказчице — девице К. И. Т. «Автор» (ср. формы прошедшего времени глагола в мужском роде) отрекается от этой манеры повествования, двусмысленно ссылаясь на вкусы читателей. «Если бы *слушался я* одной своей охоты, то непременно и во всей подробности *стал бы описывать* свидания молодых людей, возрастающую взаимную склонность и доверчивость, занятия, разговоры; но знаю, что большая часть моих читателей не разделяла бы со мною моего удовольствия. Эти подробности вообще должны казаться приторными, и так я пропущу их, сказав вкратце, что не прошло еще и двух месяцев, а мой Алексей был уже влюблен без памяти, и Лиза была равнодушнее, хотя и молчаливее его». Характерно, что до этого места автор избегал указаний на свой пол, и можно было авторские ремарки относить и к самой рассказчице (но ср.: «те из моих *читателей*, которые не жилали в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни...» «легко вообразить, какое впечатление Алексей должен был произвести в кругу *наших* барышень»). Но теперь «самокритика» автора выдает пародийную основу повествовательного стиля. Формы карамзинского языка, укрепившиеся в женской манере повествования, отвергаются и преобразуются «автором», то есть Белкиным (ср. ссылку на *наших*, то есть уездных барышень). На этом фоне самый фабульный остов повести, принадлежащий рассказчице, представляется сентиментальной канвой для реалистического рисунка. Герои, еще продолжая жить в мире образов, положений и событий сентиментальной повести или драмы, в сущности, лишь разыгрывают литературные

---

<sup>1</sup> Ср. нивелировку социально-бытовых оттенков выражения в черновых набросках: «Грофим ...*вручил* ей (Насте) маленькие лапти» (в печатном тексте: «отдал»).

роли, которые им, особенно героине, становятся узки, тесны<sup>1</sup>. Поэтому роли героев расцвечиваются новыми реалистическими красками. Рассказчица стремится быть имманентной изображаемому миру, питаться теми же формами стиля, мысли и чувства, что персонажи. Но вместе с тем она тянется к «автору». Вернее: образ автора вовлекает в свою сферу образ рассказчицы и пародически демонстрирует приемы ее стиля как устаревавшую стилистическую маску литературно-дворянского обихода. Во всяком случае, симптоматично, что после авторского предупреждения ноты сентиментально-риторического стиля встречаются все реже и притом преимущественно в повествовании, окрашенном чувствами и мыслями Алексея, а не Акулины (например: «Алексей... там же находил на синей простой бумаге каракульки своей любезной. Акулина, видимо, привыкала к лучшему складу речей, и ум ее приметно развивался и образовывался...»).

Для того, чтобы этот анализ сентиментально-декламативного стиля «Барышни-крестьянки» приобрел полную убедительность, необходимо обнаружить тот же слой речи в другой повести, которая рассказана девицей К. И. Т., — в «Метели». Открытые формы риторического стиля здесь сразу же усматриваются в таких изъяснениях патристического восторга: «Время неизбежное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове отечество! Как сладки были слезы свидания! С каким единодушием мы соединяли чувства народной гордости и любви к государю! А для него, какая была минута!

Женщины, русские женщины были тогда бесподобны. Обыкновенная холодность их исчезла. Восторг их был истинно упоителен, когда, встречая победителей, кричали они: ура!

И в воздух чепчики бросали.

Кто из тогдашних офицеров не сознается, что русской женщине обязан он был лучшей, драгоценнейшей наградой?..»

Очевидность синтаксических и лексико-фразеологических «карамзинизмов» в этом отрывке изоблачает от необходимости подробного его лингвистического разбора. Впрочем, тут можно предполагать и отражения стиля Марлинского. Во всяком случае, для сопоставления со стилем этих характеристических бытовых картин интересны соответствующие места в очерке А. А. Марлинского «Военный антикварий»: «Помните ли, когда гвардия в торжестве возвратилась из Парижа? Боже мой, сколько приветных: ура! сколько радостных слез, сколько объятий и поцелуев, сколько рассказов и гостинцев, но лучше всего гостинцев! Дамы были вне себя от восхищения, и нередко раны и подвиги возвратившихся героев забывались для перчаток в грецком орехе, или серег, которые наигрывали *Vive Henri IV*»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> На эту литературную игру в стиле «Барышни-крестьянки» указывали В. Ф. Бояновский, В. В. Гиппиус и Н. Любович.

<sup>2</sup> Ср. также: «Все тогда стало у нас французское более, чем когда-нибудь: левты, соусы, помада и проч. У каждого офицера побогаче свой *Lafleur, Lajeu-*

Вместе с тем, бросается в глаза то характерное обстоятельство, что сентиментально-риторический стиль в «Повестях Белкина» связан, по преимуществу, с темой женщины, любви и сопровождающих любовь происшествий и переживаний, с романтической интригой. Очень показательно, что лишь в «Метели» и «Барышне-крестьянке» центральными образами сюжета являются героини. В «Станционном смотрителе» психология Дуни, ее роман остаются за границами повествовательного изображения. В «Выстреле» женский образ Маши, жены графа, является эпизодическим. «Гробовщик» вовсе свободен от любовной интриги. Таким образом, вскрывается взаимообусловленность стиля, тематики и образа рассказчика в пушкинском повествовании.

Правда, сначала кажется, что соотношение стилей в композиции «Метели» иное, чем в «Барышне-крестьянке». Кажется, что в «Метели» ирония почти с первых строк повести облакает рассказ о любви и связанных с ней переживаниях и препятствиях. И эту иронию приходится относить не то к Белкину, не то к рассказчице, которая как бы подсмеивается над сентиментальным примитивизмом и архаической наивностью чувств и мыслей героев, над романтическим риторизмом их выражения<sup>1</sup>. Например: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и следственно была влюблена... *Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстью, и что родители его любезной, заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать, а его принимали хуже, нежели отставного заседателя...*» «Переписываясь и разговаривая таким образом, они (что весьма естественно) дошли до следующего рассуждения: если мы друг без друга дышать не можем, а воля жестоких родителей препятствует нашему благополучию, то нельзя ли нам будет обойтись без нее?» и нек. др.

Можно предполагать иронический умысел и в применении приема «несобственно прямой» или «непрямой» речи. Внедряющиеся в повествовательный стиль выражения самих героев, их экспрессия, их фразеология, выделяясь по своему тону из общей манеры рассказа, кажутся комическими, и их ввод в повествование представляется иронической демонстрацией стиля героев. Например, «Владимир Николаевич в каждом письме умолял ее *предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько вре-*

---

nesse, свой *Ponchar* или *Sans-quartier*. Господа бредили каламбурами Пюте, денщики насвистывали Жюконда; словом: обе наши столицы походили на Пале-Рояль, переложенный на русские нравы. Отчаянные Галломаны говорили: *у нас в Париже*».

(«Русские повести и рассказы», 1832, ч. IV, стр. 219—221).

<sup>1</sup> Особенно ярко выступают приемы ограничения искусственной книжности языка при передаче содержания письма Марьи Гавриловны. Это письмо и так выдержано в тонах стиля старого сентиментального романа: «*блаженнейшею минутою жизни почтет она ту...*» «*к ногам дражайших родителей*». В автографе книжность письма выделялась резче от употребления слова «*повергнуться*», которое было заменено простым: *броситься*.

мени, броситься потом к ногам родителей, которые, конечно, будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников, и скажут им непременно: Дети! придите в наши объятия!» Однако ирония нигде резко не проявляется, не обнажается. Она замаскирована. С другой стороны, все, что касается изъяснений Марьи Гавриловны, хотя и выражено тем же сентиментально-романтическим стилем, но почти освобождено от иронической примеси, а окрашено в лирические тона.

Например: «Она прощалась с ними в самых трогательных выражениях, извиняла свой поступок *неодолимою силою страсти*, и оканчивала тем, что блаженнейшею минутою жизни почитает она ту, когда позволено ей броситься к ногам дражайших родителей...»

Ср. те же мотивы и выражения в «Наталье, боярской дочери» Карамзина<sup>1</sup>, у Марлинского в повести «Роман и Ольга».

Ср. те же картины у Пушкина в «Послании к Юдину» (1815).

И далее в «Метели» — без малейшего налета комической издевки — рисуются в сентиментально-патетических красках видения Марьи Гавриловны. Здесь то же скопление эпитетов, тот же подбор возвышенных и риторических выражений. И в дополнение — прерывистые, эмоционально-напряженные формы синтаксиса: «То казалось ей, что... отец... с мучительной быстротой тащил ее по снегу и бросал в темное, бездонное подземелье... и она летела стремглав с неизъяснимым замиранием сердца; то видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться».

Ср. похожие образы в «Переводах» Карамзина (т. IV) в повести «Линдана и Вальмир» (из повестей г-жи Жанлис).

На этом эмоциональном фоне и экспрессия добродушной усмешки, проглядывающая в начале повести, начинает пониматься не только как симптом пародийного отношения к сюжету со стороны Белкина, но как своеобразный прием самой рассказчицы, цель которой — ускорить изложение трафаретных событий традиционной сентиментальной любовной истории, чтобы затем поразить подробным изложением трагической цепи препятствий.

Таким образом, открывается общность в своеобразных формах языка повестей «Метель» и «Барышня-крестьянка», и отыскиваются характеристические особенности стиля рассказчицы

---

<sup>1</sup> Характерны также такие соответствия образов «Метели» со стилем Карамзина: «Соседы, узнав обо всем, дивились ее постоянству и с любопытством ожидали героя, долженствовавшего наконец восторжествовать над печальной верностью этой *девственной Артемизы*».

Ср. у Карамзина в «Письмах русского путешественника»: «Опишу вам единственно памятник супружеской любви, сооруженный там *новою Артемизою*» (Соч., II, стр. 569).

К. И. Т., чуждые стилю других рассказчиков из цикла «Повестей Белкина»<sup>1</sup>.

Легко указать общие тенденции и в строе драматической речи, в диалогических отрывках этих повестей. Лишь в них представлена крестьянская речь. Конечно, это объясняется тем, что только эти повести непосредственно вмещены в атмосферу помещичьего быта. Однако характерно, что в обеих повестях крестьянская речь воспроизведена с реалистической точностью и жизненностью. Сохранены некоторые областные своеобразия произношения, грамматики и лексики крестьянского языка. В «Метели» — в репликах старика, высунувшего седую бороду из окна на стук Владимира: «*Каки у нас лошади?*» «*Что те надо?*» «*Жадрино-то далеко ли?*» «*А отколе ты?*» «*Я те сына вышлю; он те проведит...*» «*Сейчас выдет... али ты прозаяб...*» В речи молодого мужика: «*рассветет*». В «Барышне-крестьянке» крестьянская речь дифференцирована. Язык дворовой девушки Насти отличается от языка крестьянки. В самом деле, манера речи крестьянки воспроизводится во всем ее экспрессивном антураже: «на ходу низко кланялась и несколько раз потом качала головою, наподобие глиняных котлов, говорила на крестьянском наречии, смеялась, закрываясь рукавом». И далее в речи Акулины демонстрируются морфологические и лексические приметы «крестьянского наречия» (те же, что и в «Метели»): «она, *вишь*, такая злая...» — «а кто *те* мешает?» — «Ну вот *те* *святая* *пятница*, *приду...*» «*Иду по грибы...*» «*И баишь иначе...*» «*Прощенья просим*» и т. п. Между тем, этот говор Акулины противопоставляется манере речи Насти. Когда Акулина выходит из своей роли, начав говорить, как Лиза, то Алексей, расхохотавшись, спрашивает: «Кто тебя научил этой премудрости? Уж не Настенька ли... не девушка ли барышни вашей?» И Лиза, спохватившись, объясняет: «...разве я и на барском дворе никогда не бываю? небось: *всею* *наслышалась* *и* *нагляделась...*»

---

<sup>1</sup> Любопытно, что из повествовательного языка «Метели» Пушкинным выбрасываются такие выражения, на которых был слишком густ налет литературности или книжного архаизма. Таковы первоначальные рукописные варианты фразы: «в эпоху нам достопамятную»: а) в эпоху столь живо описанную Ф. Н. Глинкою; б) в эпоху столь живо еще запечатленную в нашей памяти». Вместо—«поручив барышню попечению судьбы», сначала было написано: «почтительству судьбы».

Выразительны также такие исправления стиля в «Метели»: «Владимир старался не потерять *настоящего* направления» — из: «Владимир старался только не потерять *истинного* направления». «Он увидел *недалеке* деревушку» — из: «Он увидел в *малом* *расстоянии* деревушку». «Ее горничная никому ни о чем не говорила» — из: «Горничная никому о том не *объявляла*». «И любовнику во фраке плохо было в его соседстве» — из: «и любовнику во фраке не *советовал бы я* *находиться* в его *соседстве*». «Она приуготовляла развязку самую неожиданную» вместо: «Она приуготовляла *изъяснение* самое романтическое»; «Девушка сидела на лавочке в темном углу церкви, другая терла ей виски. «*Слава богу*», сказала эта», — в черновой редакции: «сказала *последняя*» и др. под.

И действительно, речь Настеньки резко отличается от «крестьянского наречия». Она ближе к «мещанскому» и служилому языку дворни. В ней есть «лакейская» примесь. Уже одно *с*, выражающее услужливую почтительность и прикрепляемое ко всякому обращению и ответу, переносит в другую среду: «извольте-с», «погодите-с», «не знаю-с».

Не только фамильярно-развязная экспрессия речи Насти («а нам какое дело до господ!...» «старики пускай себе дерутся, коли им это весело» и т. п.), но и лексика и грамматика ее образуют совсем иной стиль: «дочери и *надулись*, да мне *наплевать на них*», «пирожное *блан-манже* синее, красное и полосатое».

В некоторых приемах рассказа Насти можно найти общее с манерой речи «захолустных» рассказчиков у молодого Гоголя. Это зависит, конечно, от однородности литературной традиции. Например, медленный темп изложения, регистрирующего все мелкие подробности, с повторениями одних и тех же слов (ср. «*вот пришли мы к самому обеду... Вот мы сели за стол, приказчик на первом месте, а я подле него... Ну вот вышли мы из за стола... а сидели мы часа три...*»), постоянные отступления («...а дочери и надулись, да мне наплевать на них...» «и обед был славный...» и т. п.), цепь имен, фамильярно называемых и предполагаемых известными слушательнице («пошли мы, я, Анисья Егоровна, Ненила, Дунька...») «Были колбынские, захарьевские, приказчица с дочерьми, хлупинские»), — все это близко к стилю захолустных рассказчиков «Вечеров на хуторе». Правда, в «Барышне-крестьянке» рассказ Насти диалогизован. Медлительность его, перегруженность мелкими подробностями оттеняет нетерпение Лизы, желающей услышать об Алексее. Но сущность стиля дворовой девушки от этого не меняется.

Правда, и речь работницы Аксиньи в «Гробовщике» близка к крестьянскому языку деревенских персонажей «Метели». Например: «*Каки были вчера похороны?*» «*Али хмель вчерашний еще у тя не прошел?*» — «*Вестимо так*» и нек. др. Но, рядом с этими литературными «крестьянизмами», в речи работницы замечаются и условные элементы городского просторечия. Например: «*Здешний будочник забегал с объявлением, что сегодня частный — именинник; уж к обедне отблагостили*»; «*ты изволил почивать*». Быть может, сюда же относится и обращение «ба-тюшка» и т. п.

Этот прием социально-диалектной, сословной дифференциации диалога, характерный для реалистического стиля, был чужд карамзинской традиции. В его сочетании с формами сентиментально-риторического повествования заключалась литературная новизна, развивавшаяся, главным образом, под вальтерскоттовским влиянием. Сверх этих явлений, язык «Метели» и «Барышни-крестьянки» совпадает, сближается в формах характеристически-описательного стиля. Уже отмечено выше, что «открытые»,



присоединительные конструкции (преимущественно с союзами *и* и *а*), составляют почти исключительную особенность языка этих повестей. Они свойственны, главным образом, характеристически-описательному стилю.

Индивидуальное своеобразие стиля рассказчицы «Метели» и «Барышни-крестьянки» больше всего зависело от приемов выражения ее личного образа, ее идеологии и ее оценок. Характерно прежде всего, что центральными фигурами обеих повестей являются женские образы. В «Барышне-крестьянке» это — образ Лизы-Акулины, отнесенный к типу «Душеньки» эпиграфом: «Во всех ты, Душенька, нарядах хороша». Этот образ является, по замыслу повести, художественной концентрацией целой социальной категории «уездных барышень»: «Что за прелесть эти уездные барышни! Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам». Это своеобразное литературное сознание — литературный вкус уездной барышни — является мотивировкой того сюжета, в русле которого движется рассказ девицы К. И. Т. Образ «барышни-крестьянки» — традиционный персонаж французской, немецкой и русской литературы второй половины XVIII — начала XIX века. Сопоставление этого образа с «Душенькой», которая, даже «пастушкой сидя у шалаша, чудом света оставалась», еще более обостряет его литературную традиционность. И вот жизнь и судьба уездной барышни Лизы и вмещается в рамки той сентиментальной литературы, которая питала «чувства и страсти» деревенской красавицы. Этот литературный остов повествовательной композиции обнаруживается не только в развитии происшествий, в приемах развертывания фабулы, но и в раскрытии внутреннего смысла явлений и событий. Тема любви с переодеваниями осложнена в пушкинской повести вальтерскоттовским мотивом семейной вражды двух фамилий, двух помещиков. И этот мотив выдвигается как литературный фон действия. Он, так сказать, обостренно переживается героиней под влиянием литературных прецедентов. Например, при изложении помех к браку ярко выступает литературно предопределенный контраст прегнетствий с точки зрения сознания Алексея и Лизы. Мысли героя и героини насквозь пронизаны литературными отражениями. Алексей мыслит и чувствует согласно сентиментальному амплуа барина, увлекшегося бедною крестьянкою Акулиной, а Лиза думает и переживает, как романтическая героиня в духе Вальтер-Скотта: «Лиза ведала, какая ненависть существовала между их отцами, и не смела надеяться на взаимное примирение»<sup>1</sup>. Любопытно, что в авторском, реалистическом опи-

<sup>1</sup> Ср. также далее: «К тому же самолюбие ее было втайне подстрекаемо темной, романическою надеждою увидеть наконец тугиловского помещика у ног дочери прилучинского кузнеца».

сании «сношений» между Муромским и Берестовым вражда их вовсе не изображается как непримиримая ненависть, а лишь как обоюдная неприязнь и взаимное раздражение. Но еще более двусмысленным и пародийно «обращенным» является намек, содержащийся в реплике Муромского — в ответ на выраженное Лизой нежелание показаться Берестовым: «Что ты, с ума сошла?» — возразил отец: «давно ли ты стала так застенчива, или ты к ним питаешь наследственную ненависть, как романтическая героиня?...»

Симптоматично, что самый интерес Лизы к Алексею обусловлен той литературной ролью, литературной маской, которую носил романтик. Уже наименование собаки сначала байроновским «Ларой», затем Sbogar'ом пародийно подчеркивало атмосферу романтизма, которой окружал себя Алексей в глазах уездной барышни. «Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того носил он черное кольцо с изображением мертвой головы...» Несоответствие этого литературного образа жизненному облику героя комически разоблачается Настей, образ которой также сопоставляется с традиционным литературным амплуа («Настя была в селе Прилучине лицом гораздо более значительным, нежели любая наперсница во французской трагедии»). Рассказ Насти о пирушке у поваровой жены и об играх Алексея с крестьянскими девушками прерывается репликами Лизы, открывающими ее литературный идеал: «...А я так думала, что у него лицо бледное. Что ж? Каков он тебе казался? Печален, задумчив?.. — С вами в горелки бегать! Невозможно! Воля твоя, Настя, ты врешь!» ...«Да как же, говорят, он влюблен и ни на кого не смотрит?... Это удивительно!..»

Автор не раз противопоставляет литературной маске, надеваемой на себя героем, его живые реально-бытовые черты. «Дело в том, что Алексей, несмотря на роковое кольцо, на таинственную переписку и на мрачную разочарованность, был добрый и пылкий малый и имел сердце чистое, способное чувствовать наслаждения идвинности». За романтическою личиною открывается простодушный бытовой характер «доброто малаго». Иногда даже начинает казаться, что рассказчица лишь пересказывает знакомую литературную повесть. Таким близким делается стиль повести к ее литературным прототипам и оригиналам. Например: «романтическая мысль — жениться на крестьянке и жить своими трудами, пришла ему в голову, и чем более думал он о сем решительном поступке, тем более находил в нем благоразумия...»

Рассказчица очень близка к миру своих персонажей, часто мыслит и чувствует так же, как они. Эта близость иллюстрируется примесью к реалистическому повествованию сентиментально-риторического стиля как основной и исконной формы развития темы о барышне-крестьянке. На этом фоне приобретает осо-

бенное значение выбор «Натальи, боярской дочери» в качестве материала для чтения влюбленных. Это — своего рода литература в литературе, «театр в театре». Получается сложная система литературных отражений. В сюжете «Натальи, боярской дочери» и однородных сентиментальных произведений ищутся соответствия, параллели и контрасты с историей любви Акулины-Лизы и Алексея. Сентиментальные и романтические литературные «предки» реалистически вырождаются или, лучше, переждаются в свои жизненные, бытовые «пародии» (ср. в «Евгении Онегине» вопрос о герое: «Уже не пародия ли он?»)

Того же рода стилистическую картину можно увидеть в «Метели». И здесь центральным персонажем повести является женский образ, образ Марьи Гавриловны. Он рисуется как реально бытовая разновидность типа Светланы. Об этом свидетельствует эпиграф из «Светланы» Жуковского. Поэтому и сюжетная эпопея Марьи Гавриловны замкнута в общие контуры фабульной схемы «Светланы»<sup>1</sup>. Но пушкинское повествование начинено реалистическим содержанием. Именно здесь и намечается обособление стиля автора и издателя от манеры рассказчицы (девицы К. И. Т.)<sup>2</sup>. Рассказчица в «Метели», как и в «Барышне-крестьянке», окружена атмосферой сентиментального «романтизма». Она погружена в нее вместе с Марьей Гавриловной (и Владимиром). Любопытно, что и здесь образ Марьи Гавриловны выступает на фоне характеристики русских женщин вообще, а уездных и деревенских дворянок в частности: «Женщины, русские женщины, были тогда бесподобны. Обыкновенная холодность их исчезла. Восторг их был истинно упоителен, когда, встречая победителей, кричали они: ура!» и т. п.

Так как образ Светланы считался в двадцатых-тридцатых годах выражением народного женского типа, то вполне понятно, что и образ Марьи Гавриловны мыслится как художественное реалистическое воплощение русского национального женского характера. Это — русский тип барышни-дворянки, окруженной атмосферой французских романов, которые, однако не заглушают в душе девушки патриотических чувств и религиозных трагидий.

---

<sup>1</sup> В. В. Гиппиус указал на то, что в повести В. Панаева «Отеческое наказание» («Благонамеренный», 1819) была использована сюжетная схема, близкая к пушкинской «Метели». «Литературный критик», 1937, № 2.

<sup>2</sup> Для ускорения темпа повествования Пушкин — в отличие от Карамзина и его школы — сокращает и опускает побочные действия описательного характера. Например, в автографе «Метели» — при описании сборов Марьи Гавриловны к побегу — были такие строки, изображающие настроение девушки, написавшей письмо родителям: «Слезы ее капали на бумагу, и [чернила] буквы расплывались. Она просила у них прощения». Легко заметить в движении этих предложений типичное для карамзинского стиля игнорирование оттенков временных значений в глаголах: «написала... письмо... — Слезы капали на бумагу, и буквы расплывались. Она просила прощения...». Ср. также в автографе: «он умирал и молил ее» (вместо: «он, умирая, молил ее»).

Так же, как и образ Лизы в «Барышне-крестьянке», образ Марьи Гавриловны обвеян дыханием сентиментально-романтической литературы. «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и следственно была влюблена».

Счастливая мысль о бегстве из родительского дома «весьма понравилась романическому воображению Марьи Гавриловны». Письма любовников, построенные по схеме прямого параллелизма, являются сокращенной цитатой из сентиментальных романов.

Характерны совпадения даже во фразеологии писем:

«Владимир Николаевич... умолял...венчаться тайно.. броситься потом к ногам родителей, которые, конечно, будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников, и скажут им непременно: Дети! придите в наши объятия.

Она прощалась с ними в самых трогательных выражениях, извиняла свой поступок неодолимою силою страсти, и оканчивала тем, что блаженнейшею минутою жизни почтет она ту, когда позволено будет ей броситься к ногам дражайших ее родителей».

Образы сна целиком распадаются на привычные литературные сентиментально-романтические видения. В них можно видеть туманные намеки и на образ мертвеца-жениха, как далекое отражение Бюргеровой «Леноры»: «то видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться».

Эта «литературность» мироощущения Марьи Гавриловны выражается в стиле ее мыслей, видений, чувств, в манере ее переписки. «Автор» подчеркивает, что Марья Гавриловна свою судьбу, фабулу своей жизни сама воспринимала и строила под влиянием литературы. Так, ожидая объяснения в любви от Бурмина и предприняв для ускорения событий целый ряд «военных действий», «она приутопляла развязку самую неожиданную и с нетерпением ожидала минуты романического объяснения». Слушая любовные признания Бурмина, «Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St. Preux». Поразительная однородность в манере воспроизведения, свойственная «Метели» и «Барышне-крестьянке» и выделяющая их из других «Повестей Белкина» в особую группу, оправдывает указание на единство рассказчицы. Стиль девицы К. И. Т. не похож на манеру других рассказчиков.

§ 11. И в «Барышне-крестьянке» и в «Метели» отраженная «литературность» не застывает на ступени стилизации. Литературный стиль рассказчицы здесь служит лишь средством характеристической оценки и реалистического изображения помещного быта. С разными формами культурно-исторических и социально-бытовых укладов органически сплетаются разные стили литературного выражения. Поэтому «литературность» рассказчицы и сентиментально-романтический уклон героинь воспринимаются не как проявление литературной подражательности автора или зависимости сюжета от господствующих писательских шаблонов,

а как свойственные самому воспроизводимому миру формы переживания и понимания, как существенный признак самой изображаемой действительности. Эта реалистическая многозначность литературной формы (всегда типической для воспроизводимой среды) создается своеобразными приемами ее применения и оригинальными методами ее синтеза с другими повествовательными стилями. Вот тут-то и выступает белкинский стиль как основное цементирующее и реалистически преобразующее сюжет начало. По отношению к этому стилю рассказ девицы К. И. Т. является лишь материалом. Чтобы понять это, необходимо вникнуть в тот «образ автора», который отпечатлевается в стиле «Барышни-крестьянки» или «Метели». Авторское я в «Барышне-крестьянке» далеко от личности рассказчицы (девицы К. И. Т.). Как было уже указано, это — образ писателя, ориентирующегося на передовые читательские вкусы и подвергающего литературно-критической оценке стилистическую манеру рассказчицы. «Если бы слушался я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности стал бы описывать свидания молодых людей, возрастающую взаимную склонность и доверчивость, занятия, разговоры; но знаю, что большая часть моих читателей не разделит бы со мною моего удовольствия. Эти подробности вообще должны казаться приторными...» «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку». На этом фоне все намеки и указания на писательское я, на его отношение к миру повествования и к приемам его воспроизведения отделяются от личности рассказчицы и приписываются «автору». Эти указания — двух родов. Одни устанавливают близость автора к изображаемому быту и его представителем. «Те из моих читателей, которые не живали в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни!..» «Легко вообразить, какое впечатление Алексей должен был произвести в кругу наших барышень...» «Но всех более занята была им дочь англомана моего, Лиза...» «Мой Алексей был уже влюблен без памяти» и др.

Сюда же примыкает сложная система субъективных оценок и объяснений воспроизводимой жизни, свидетельствующая о духовном и культурно-бытовом сродстве автора с той действительностью, которую он раскрывает перед читателем. Например: «первый из помещиков своей губернии догадался заложить имение в опекунский совет: оборот, казавшийся в то время чрезвычайно сложным и смелым...» «Алексей был, в самом деле, молодец...» «Что касается до белил и до сурьмы, то в простоте своего сердца, признаться, он их с первого взгляда не заметил, да и после не подозревал...» и др. под. Все эти заметки и отметки автора являются органическими элементами того «безыскусственного», реалистического стиля, который основан на мнимо-«простодушном», патриархальном или «домашнем» подборе типических явлений и деталей, исполненном, однако, глубокого обобщающего значения. Этот стиль уже под влиянием тонких намеков

предисловия приходится связывать с образом Белкина. Другой ряд указаний комментирует изображаемую действительность, соотносит ее с широкими образами и идеями мирового художественного творчества, открывает в ней национальные или общечеловеческие черты. Эти формы литературной символизации и литературного комментирования, образующие как бы внутреннее смысловое ядро художественной структуры, завершающие процесс стилистического синтеза и приобщающие творчество Белкина к сокровищам мировой литературы, естественно относятся к образу издателя. Зыбкость, расплывчатость и динамическая изменчивость композиционно-смысловых отношений между сферой «белкинского», «писательского» и сферой «пушкинского», «издательского» очевидна, так как оба эти лика являются лишь двумя соотносительными и взаимно обусловленными личинами образа автора. Однако даже при отсутствии образа Белкина как посредствующего звена между рассказчицей и автором-«издателем» в самом составе повествования все же пришлось бы несколько отграничить приемы живописания от принципов комментирования и образно-идеологического истолкования действительности (как бы они ни были близки к культурно-исторической точке зрения)<sup>1</sup>. Необходимо привести иллюстрации. Рассуждая об уездных барышнях, автор «Барышни-крестьянки» пишет: «Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями; но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: особенность характера, *самобытность* (*individualité*), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия. В столицах женщины получают, может быть, лучшее образование; но навык света скоро сглаживает характер и делает души столь же однообразными, как и головные уборы. Сие да будет сказано не в суд и не во осуждение, однако ж *Nota nostra manet*, как пишет один старинный комментатор». Всякому непредубежденному читателю ясно, что это противопоставление уездных барышень рассеянному столичным красавицам, обоснованное критерием самобытности и подтвержденное ссылкой на Жан-Поля, выходит за пределы «белкинского», непосредственного реалистического изображения. Оно обобщает образы и подводит их под основные идейные и характерологические категории авторского мировоззрения. Точно так же эпиграф «Во всех ты, Душенька, нарядах хороша» имеет значение образно-идеологического ключа к сюжету «барышни-крестьянки». При разграничении функций рассказчика и «издателя» эпиграфы составляют специальность издателя. Сложность

---

<sup>1</sup> Впрочем, образно-идеологическое понимание часто уже вмещено в «живописание». Например, в «Барышне-крестьянке» таков портрет мисс Максон, «сорокалетней чопорной девицы, которая белилась и сурьмила себе брови, два раза в год перечитывала *Памелу*, получала за то две тысячи рублей, и умирала со скуки в этой варварской России».

соотношений образов Белкина и «издателя», многообразие связей, переходов и соприкосновений между ними — при заданной тенденции к их размежеванию — все это обуславливает свободу распределения повествовательных функций, создает множественность аспектов развертывания сюжета и содействует их быстрой смене. Образ Белкина освобождается от ограниченности бытового характера провинциального помещика. Он — в соответствии с законами пушкинского стиля сближается с образом «издателя», с образом изощренного, гениального художника. Он обнимает и воспринимает характеры своих героев во всей их реалистической культурно-бытовой широте и сложности. Он изображает действительность как поэт-историк. Например, в «Барышне-крестьянке» образ Лизы во время парадного обеда рисуется «глазами» Муромского. Повествовательный стиль вмещает в себя лексику, эпитеты, все оттенки восприятия и понимания крупного русского барина с «европейским» воспитанием: «Лиза, его смуглая Лиза, набелена была по уши, насурмлена пуще самой мисс Жаксон; фальшивые локоны, гораздо светлее собственных ее волос, взбиты были, как парик Людовика XIV; рукава à l'imbécile торчали, как фижмы у Madame de Pompadour; талия была перетянута, как буква икс, и все брильянты ее матери, еще не заложённые в ломбарде, сияли на ее пальцах, шее и ушах...»

Понятно, что и обрывки разговоров, устной речи, диалоги героев воспроизводятся во всем экспрессивном, характеристическом, культурно-бытовом и социальном многообразии их языкового состава, их стиля. «Лиза испугалась и закричала. В то же время раздался голос: *tout beau, Sbogar, ici...* и молодой охотник показался из-за кустарника. «*He бось, милая*», сказал он Лизе: «собака моя не кусается...» Или: «Лиза выбежала навстречу Григорию Ивановичу. «Что это значит, папа?» сказала она с удивлением; «Отчего вы хромаете? Где ваша лошадь? Чьи это дрожки?» — «*Вот уж не угадаешь, my dear*», отвечал ей Григорий Иванович, и рассказал все, что случилось...»

И еще пример: «Акулина, Акулина!..» Лиза старалась от него освободиться... «*Mais laissez-moi donc, monsieur, mais êtes-vous fou?*» повторяла она, отворачиваясь. «Акулина! друг мой, Акулина!» повторял он, целуя ее руки».

Конечно, эти стилистические наблюдения еще не дают исчерпывающего материала для решения вопроса о языковой структуре образа Белкина, для выяснения всей сложности его композиционных отношений к образу «издателя А. П.» Это — центральная проблема стиля всех «повестей И. П. Белкина». Анализ «Метели» с этой точки зрения немного нового может прибавить к тому, что стало ясно из композиции «Барышни-крестьянки». И здесь сентиментально-романтическая канва сюжета заполняется реалистическим рисунком, настолько отличным по манере изображения от стиля рассказчика, что естественно отнести этот новый творческий метод к иному образу, к «образу автора»

(то есть прежде всего к Белкину). Правда, в «Метели» нет такого резкого, как в «Барышне-крестьянке», личного отделения автора от рассказчицы. Здесь повествователь вмещает и себя и своих читателей в собирательно-множественное «мы». «В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную...» «Поручив барышню попечению судьбы и искусству Терешки кучера, обратимся к молодому нашему любовнику...» «Но *возвратимся* к добрым ненарадковским помещикам и посмотрим, что-то у них делается...» «Нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда *мы от себя мало что можем выдумать себе в оправдание...*» «С каким единодушием *мы соединяли чувства народной гордости и любви к государю!*» — «*Мы уже сказывали, что, несмотря на ее холодность, Марья Гавриловна все по-прежнему окружена была искателями*» и др. Таким образом иллюзия цельности и единства образа повествователя в «Метели» поддерживается гораздо проще и прямее, чем в «Барышне-крестьянке». Однако в стилистическом слове «Метели» от следов и отражений сентиментально-риторической манеры явно отличается многокрасочный, богатый житейскими деталями и социально-характеристическими оттенками речи реалистический стиль бытового изображения<sup>1</sup>. Например, повествование о приготовлении Владимира к венчанию и о переживании им метели, остро сочетающее точку зрения автора с восприятием самого героя, с его сферой мыслей и чувств, вовсе чуждо сентиментальной идеализации и риторической патетики. А далее точка зрения Владимира, призма его сознания совсем устраняется, и течет объективный реалистический рассказ автора, включающий затем в себя речь «девчонки»: «Старики проснулись и вьшли в гостиню, Гаврила Гаврилович *в коллаке и байковой куртке*, Прасковья Петровна *в шлафорке на вате*<sup>2</sup>. Подали самовар, и Гаврила Гаврилович послал девчонку узнать от Марьи Гав-

<sup>1</sup> Интересны черновые варианты некоторых бытовых образов, забравованные Пушкиным потому, что они несколько нарушали стиль поместного быта. Например, вместо: «его принимали хуже, нежели отставного заседателя» сначала было: «его принимали хуже, чем дьячка, находящегося под началом». Ср. в «Борисе Годунове» слова игумена: «я, видя, что он еще млад и неразумен, *отдал его под начал отцу Пимену*».

Принцип типического обобщения бытовых подробностей не может мириться с натуралистическим нагромождением мелочей. Пушкин избегает случайных деталей. Он ищет характеристических примет. Так, в автографе «Метели» тульская печатка первоначально описывалась так: на ней «изображены были два пылающие сердца и якорь с надписью: *Бог — моя надежда. Вместе угаснут*».

<sup>2</sup> Ср. в «Евгении Онегине» характеристику Лариной:  
 Корсет, альбом, княжну Полину,  
 Стишков чувствительных тетрадь  
 Она забыла — стала звать  
 Акулькой прежнюю Селину,  
 И обновила наконец  
 На вате шлафор и чепец.  
 (2, XXXIII.)



риловны, каково ее здоровье и как она почивала. Девчонка воротилась, объявляя, что барышня почивала-де дурно, но что ей-де теперь легче и что она-де сейчас придет в гостиную...» и т. д.<sup>1</sup>

Примесь «чужой речи» — прием, чуждый сентиментальному стилю, углубляя психологическую перспективу повествования. Осложнение стиля автора «чужою речью», речью персонажей было сопряжено с глубоко мотивированным подбором эмоциональных выражений и изъятий. Характерно, например, что Пушкин выбрасывает из рукописной редакции «Метели» такие слова (отмеченные курсивом):

«Через полчаса Маша должна была навсегда оставить родительский дом, свою комнату, тихую девическую жизнь.

— *И для чего? Какая судьба ожидала ее?*»

Таким образом при посредстве белкинского стиля происходило реалистическое углубление и преобразование сентиментально-романтического сюжета. Вместе с тем в повествовательный стиль «Метели» также внедряются выражения, которые вовлекают повесть в атмосферу образов мировой литературы. Например, цитата из Петрарки: «Нельзя было сказать, чтоб она с ним кокетничала; но поэт, заметя ее поведение, сказал бы: *Se amor non è, che dunque?..*»

И точно так же, как в «Барышне-крестьянке», эпиграф «Метели» имеет значение образно-идеологического ключа к сюжету повести. Художественная действительность, раскрывающаяся в пушкинской «Метели», проецируется на сюжетный экран «Светланы» Жуковского. Образы «Светланы» становятся семантическим фоном, «задним планом», на котором вырисовывается замещающий их мир пушкинской повести в его индивидуальных очертаниях и красках.

§ 12. Тройственность аспектов восприятия и изображения — рассказчика, Белкина и издателя — можно обнаружить и в композиции «Гробовщика» Стиль рассказа *приказчика* Б. В. сказывается в профессиональной, производственной окраске повествования. Не столько синтаксис и экспрессия речи, сколько система «вещей» и оценок, подбор бытовых деталей и их освещение указывают на то, что в этой повести социально-речевая подоснова

<sup>1</sup> Чрезвычайно ярко стремление Пушкина к разнообразным вариациям «несобственно прямой» (или «непрямой») речи сказывается в таких заманках:

Черновая редакция  
«Метели»:

Девчонка воротилась, объявляя, что *Марья Гавриловна* почивала дурно, но что ей легче и что она сейчас придет в гостиную.

Окончательный текст:

Девчонка воротилась, объявляя, что *барышня* почивала-де дурно, но что ей-де теперь легче и что она-де сейчас придет в гостиную.

Ср. обратный пример в тексте: «Старушка перекрестилась и подумала: авось дело сегодня же кончится», — между тем первоначальный вариант черновой редакции был: «старушка подумала, что *авось* дело сегодня сладится».

белкинского стиля — совсем иная, чем, например, в «Станционном смотрителе». Уже самое начало «Гробовщика»: «*Последние пожитки гробовщика Адриана Прохорова были ввезены на похоронные дроги*» вводит в профессионально-домашнюю обстановку жизни героя. Бытовой антураж узок. Он исчерпывается домом, тесной квартиркой соседа-сапожника, желтой будкой городского и случайными визитами к заказчикам. И на всем этом лежит густой колорит гробовщических интересов, профессионального дела. Так, в описании устройства на новоселье выдвигаются на передний план и подробно перечисляются все предметы и аксессуары «гробового» ремесла, «изделия» и приемы их профессиональной эксплуатации. «*В кухне и гостиной поместились изделия хозяина: гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с траурными шляпами, мантиями и факелами. Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного амура с опрокинутым факелом в руке, с подписью: «здесь продаются и обиваются гробы простые и крашенные, также отдаются напрокат и починяются старые»*<sup>1</sup>. Характер Адриана Прохорова вырисовывается на фоне его профессиональных привычек. Размышления гробовщика целиком определяются нуждами ремесла: «Он думал о проливном дожде, который, за неделю тому назад, встретил у самой заставы похороны отставного бригадира. Многие мантии от того сузились, многие шляпы покоробились. Он предвидел неминуемые расходы, ибо давний запас гробовых нарядов приходил у него в жалкое состояние. Он надеялся выместить убыток на старой купчихе Трюхиной...» Сон гробовщика, несмотря на всю фантастичность ситуации, пронизан и насыщен отражениями забот, волнений и событий профессиональной деятельности гробового мастера. Мертвецы выступают не как страшные романтические призраки, а как заказчики, клиенты, чувствующие свою связь с поставщиком, но имеющие к нему целый ряд претензий по поводу его товара. Основными семантическими категориями, в аспекте которых изображается и оценивается действительность, являются понятия товара, торговли, заказчиков-покупателей («тех, на которых мы работаем»), расходов, убытка, цены, запаса и т. п. Это — те идеи и образы, которые близки жизнепониманию приказчика (то есть рассказчика повести) и роднят его идеологию с профессиональными интересами ремесленника.

Характерно, что и разговоры ремесленников в «Гробовщике» вращаются почти исключительно (если оставить в стороне церемониал приветственных тостов на пирушке) в сфере вопросов профессии, торговли, сбыта товара. «*Каково торгует ваша милость?*» спросил Адриан. — «*Э хе хе*», отвечал Шульд,

<sup>1</sup> Любопытно в автографе выравнивание стиля в направлении гробовщической терминологии. Так рукописные варианты: «гробовый гардероб» и «давний гардероб гробовых нарядов» были заменены прямым и точным выражением: «давний запас гробовых нарядов».

«и так и сяк. Пожаловаться не могу. Хотя конечно *мой товар не то*, что ваш: живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет». — «Сущая правда», заметил Адриан; «однако ж, если живому *не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; а нищий мертвец и даром берет себе гроб*». Таким образом беседа продолжалась у них еще несколько времени...»

Всех этих иллюстраций достаточно для доказательства того, что приемы изображения и оценки действительности сохранили здесь отпечаток точки зрения первоначального рассказчика. В «Гробовщике» (почти так же, как в «Метели» и «Барышне-крестьянке») стиль рассказчика (приказчика Б. В.), его манера смотреть на вещи и события, его метод группировки и оценки предметов и явлений — использованы как материал для литературного изложения. На них строится сюжет белкинской повести. На них основана ее образно-идеологическая система. Но точка зрения рассказчика в «Гробовщике» (в противовес сентиментально-романтическим пристрастиям рассказчицы «Метели» и «Барышни-крестьянки») является социально-бытовой опорой реалистического стиля. Понятно, что «приказчик» (как и «гробовщик») далек от фантастических ужасов кладбищенского романтизма», и естественно, что его профессионально-бытовое жизненное понимание послужило средством для разрушения, иронического преобразования романтической символики (например, в духе «Двойника, или Вечеров в Малороссии» Погорельского)<sup>1</sup>.

Социально-бытовой круг, в который замкнута сфера действия и изображения в «Гробовщике», до предельной черты, до крайней антитезы отдален от литературной манерности, от стилей сентиментализма и романтизма. В своем естественном течении он насквозь «натурален» и, следовательно, контрастен с теми картинами и образами, которые по поводу него, на его темы и сюжеты сложились в мировой литературе. Поэтому-то в рассказе приказчика изображение жизни и приключений гробовщика, изложение событий, сопровождавших его новоселье, предполагается наивно-бытовым, безыскусственным и свободным от всякой литературной традиции. Задача писателя (то есть, прежде всего, И. П. Белкина) сводилась к тому, чтобы на этот реалистический фон пародийно опрокинуть литературные образы и символы (например, «Лафертовской маковницы» П. Погорельского, образы гробокопателей Шекспира и Вальтер-Скотта). Знакомый Белкину приказчик становится невольным участником разрушения традиций мировой литературы в приемах воспроиз-

---

<sup>1</sup> Ср., например, в повести «Безголовый мертвец» Вашингтона Ирвинга: «Он внимательно выслушивал чудесные повести женщин о мертвецах, привидениях, о мостах, домах и ручьях, которые посещаются духами, и особенно о безголовом мертвече или оторви-голове, как называли его иногда рассказчицы. Он в свою очередь забавлял их анекдотами о ведьмах, чудесных предвещаниях, страшных явлениях, звуках, криках...» («Повести и литературные отрывки», Москва, 1829, ч. III.)

ведения образов «гробокопателей». «Пьяный и сердитый» гробовщик рассуждал: «Что ж это, в самом деле... чем мое ремесло нечестнее прочих? *Разве гробовщик брат палачу? чему смеются басурмане? разве гробовщик гаер святочный...*»<sup>1</sup> Конечно, в прямом фабульном движении повести эти гневные слова гробовщика следуют непосредственно за оскорблением, нанесенным Адриану Прохорову чухонцем Юрко и немецкими ремесленниками: гробовщик был обижен предложением «пить за здоровье своих мертвецов». Следовательно, гробовщик дает отпор обидчикам его профессии. Но в общей композиции повести, в аспекте ее скрытой семантики эти слова гробовщика можно понимать лишь как реабилитацию амплу гробовщика в мировой литературе. В этом плане рассуждения гробовщика обращены к Шекспиру и Вальтер-Скотту. «Автор» или — вернее — «издатель» уже раньше иронически заявлял о том, что образы гробокопателей у Шекспира и Вальтер-Скотта созданы с расчетом на эффект художественного контраста и далеки от реалистической истины: «Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер-Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутивными, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру, и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу»<sup>2</sup>.

В тот же круг образов мировой литературы входит и цитата из дантовского «Ада»: *come corpo morto cade*, находящаяся в автографе и примененная к самому гробовщику.

Таким образом на профессионально-бытовой пласт рассказа приказчика ложится новый семантический слой. Он содержит такие литературные образы и параллели, при посредстве которых метод непосредственного, будто бы «наивного» реалистического созерцания и воспроизведения действительности превращается в новый стиль литературного изображения. Понятый и осознанный через призму передачи Белкина рассказ приказчика о гробовщике ставится в контрастную параллель с образами мировой литературы, с «гробокопателями» Шекспира и Вальтер-Скотта. Понятно, что скрытые полемические выпады издателя отыскиваются и в других местах текста «Гробовщика». Так реалистический стиль «Гробовщика» противопоставляется манере воспроизведения «жанра» и «костюма» в романтических стилях Ф. Купера, В. Гюго, Вашингтона Ирвинга, Валь-

---

<sup>1</sup> В автографе тут было сначала применено типичное для пушкинского отрывательного или бранного лексикона слово — *фигляр*.

<sup>2</sup> Насколько глубоко вальтерскоттовская традиция изображения гробовщиков запада в общее литературное сознание эпохи, видно хотя бы из такого места письма В. Ф. Одоевского к кн. Г. П. Волконскому: «На улицах гробовые дроги, и на них веселые лица гробовщиков, считающих деньги на гробовых подушках — все это был вальтерскоттовский роман в лицах». См. Н. Барсуков, «Жизнь и труды М. П. Погодина», СПб, 1890, кн. 3, стр. 329.

тер-Скотта, Бальзака и других «нынешних романистов»: «Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами». (Ср. ироническое продолжение этого полемического комментария, рисуящее реалистический гротеск: «Полагаю, однако ж, не излишним заметить, что обе девицы надели желтые шляпки и красные башмаки, что бывало у них только в торжественные случаи».)

Естественно, что к этим полемическим комментариям «автора» примыкают и литературные ссылки и цитаты. Так, будочник Юрко сравнивается с почтальоном Погорельского. Правда, Онуфрич из «Лафертовской маковницы» Погорельского ни по характеру, ни по своей литературной биографии не похож на Юрко (кроме того, что оба служили двадцать пять лет каждый в своем звании «верой и правдою»). Но в их сближении заключался призыв к стилистическому сопоставлению «Гробовщика» с «Лафертовской маковницей». Выражение «с секирой и в броне сермяжной», незадолго перед тем использованное А. Е. Измайловым в басне «Дура Пахомовна», присоединяло реалистический образ Юрко к литературной галлее будочников (ср. образ будочника у Марлинского).

Но особенно остро контраст между новыми реалистическими, профессионально-бытовыми приемами развития «гробовых» тем и старой традицией их символического обобщения подчеркивается эпиграфом из «Водопада» Державина, рисуящем образы гробов красками космического символизма:

Не зрим ли каждый день гробов,  
Седи дряхлеющей вселенной?

Литературно-пародический план «Гробовщика» не исчерпывается сказанным; он гораздо сложнее. Множество литературных намеков и применений рассеяно в изображении мертвецов, явившихся на зов гробовщика. Но манера прямого повествовательного изложения предисловием отнесена к образу Белкина. Таким образом, белкинский стиль и в «Гробовщике» является своеобразным уравнильным маятником между содержанием приказчиьего рассказа и принципами его литературно-издательского оформления.

§ 13. «Станционный смотритель» и «Выстрел» отличаются от других повестей Белкина тем, что в них рассказчики выступают непосредственными участниками передаваемых событий. Сюжет обеих повестей излагается прямо от первого лица, от лица рассказчика. Безыскусственный бытовой рассказ является здесь их формой, их организующим центром. Рассказчик становится личностью, активным персонажем, двигающим действие повести и его непосредственно переживающим. Образ Белкина обнаруживается в выборе рассказчика, в приемах его характеристики, отчасти в оценке его личности, в освещении его позиции,

но главное — в формах воспроизведения его стиля, в смешении и сочтении его с авторским стилем, в общем тоне повествования.

Титулярный советник А. Г. Н. выступает как тип мелкого чиновника-демократа, полного сочувствия к «бедным людям» и глубоко переживающего несправедливости и обиду социального неравенства. Он принимает близко к сердцу невзгоды и горести станционного зрителя. Но общий склад речи титулярного советника, его культурный уровень далек от склада речи и от облика станционного зрителя, он близок к стилю Белкина<sup>1</sup>.

Функция изложения основного сюжетного материала передается самому герою повести — станционному зрителю. Этот рассказ или сказ воспроизводится в «были» титулярного советника, которая, в свою очередь, подвергается литературной обработке со стороны Белкина. И, наконец, белкинская повесть проходит через руки издателя. Наслаиваются одна на другую четыре субъектных стилистических оболочки. Ту из них, которая ведет к образу станционного зрителя, легче всего выделить.

Типичен уже сказовый зачин повести станционного зрителя. «Так вы знали мою Дуню?» — начал он. — «Кто же и не знал ее? Ах, Дуня, Дуня! Что за девка-то была! Бывало, кто ни проедет, всякий похвалит, никто не осудит».

Ср. у Гоголя:

«Вот, например, знаете ли вы дьяка диканьской церкви Фому Григорьевича? Эх, голова!» (Предисловие к «Вечерам на хуторе».) Ср.: «Вы знаете Агафью Федосеевну? Та самая, что откусила ухо у заседателя...» («Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».)

В сказе Вырина очень заметна примесь устного просторечия и притом с не-дворянской социальной окраской (например, «господа проезжие нарочно останавливались будто бы пообедать

---

<sup>1</sup> В истории текста «Станционного зрителя» с необычайной наглядностью прослеживается весь ход изменений языка и стиля — в зависимости от эволюции образа рассказчика. В одной из первоначальных редакций повесть о станционном зрителе должна была вобрать в себя и поглотить отрывок из «Записок молодого человека» (ошибочно печатавшийся в последнее время под заглавием: «Повесть о прапорщике Черниговского полка»). В этих «Записках» стиль менее демократичен. Он носит отпечаток «светскости» молодого человека. К стилю этих «Записок» примыкает выброшенное из окончательного текста повести рассуждение о видах любви (см. юбилейное издание Гослитиздата, т. IV, стр. 621) или такой зачеркнутый (и до сих пор неизвестный) отрывок автографа: «Тут вошел мой старый ящик (то есть двадцатилетний ящик, привезший меня: но на большой дороге и стареются-то на почтовых) с требованьем на водку; в то время народ не прашивал на чай. Но просвещение, исполняски шагнув в последнее десятилетие...» Отголоски стиля «Записок» в композиции «Станционного зрителя» вступали в столкновение с все усиливавшейся в языке повествования тенденцией к демократическому обновлению сюжета и к народно-реалистическому «снижению» стиля. Пушкин постепенно освобождает от рудиментов «Записок молодого человека» и от отражений образа «молодого человека» язык рассказа, приближая рассказчика к герою повести.

аль отужинать»; «бывало барин... при ней утихает и милостиво со мною разговаривает»; «что прибрать, что приготовить, за всем успевала» и т. п.). Но прямое воспроизведение сказа станционного смотрителя очень скоро прекращается. Сказ смотрителя растворяется в передаче титулярного советника (ср. замену личного местоимения я названием «смотритель»; ср.: «Он расположился у смотрителя»... «Как быть! Смотритель уступил ему свою кровать» и т. п.), только по временам прорываясь сквозь повествовательный стиль рассказчика (ср.: «Ему сделалось дурно, голова разболелась; невозможно было ехать... Как быть!..» «Рано утром пришел он в его переднюю и просил доложить его высокоблагородию, что старый солдат просит с ним увидеться»; «шел он по Литейной, отслужив молебен у всех скорбящих» и т. д.). Лишь к концу рассказа вновь облекается в формы прямой речи станционного смотрителя («Вот уже третий год», — заключил он, — «как живу я без Дуни, и как об ней нет ни слуху, ни духу. Жива ли, нет ли, бог ее ведает») — и отделяется от повествования титулярного советника следующим комментарием: «Таков был рассказ приятеля моего, старого смотрителя, рассказ, неоднократно прерываемый слезами, которые живописно отирал он своею полою, как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева».

Понятно, что и повествовательный стиль титулярного советника иногда по своей демократической окраске, по своей экспрессии несколько приближается к сказу смотрителя, к сознанию «бедного человека», как бы невольно сохраняя общую точку зрения пересказываемой повести. Например: «Военный лакей, чистя сапог на колодке, объявил, что барин почивает...» «Он сжал бумажки в комок, бросил их на земь, притоптал каблуком, и пошел...» «Но военный лакей... грудью вытеснил его из передней, и хлопнул двери ему под нос. Смотритель постоял, постоял, — да и пошел...» и т. д. Ср.: «Мне стало жаль моей напрасной поездки и семи рублей, издержанных даром».

Эта двупланность повествования ведет не только к яркой демократизации повествовательного стиля, но и к углублению психологического реализма в изображении действительности. Вот иллюстрации из работы Пушкина над языком и стилем повести.

Описание красоты дочери — при посещении смотрителем ее петербургской квартиры — сначала своей «литературностью» несколько нарушало перспективу восприятия самого отца: «Никогда дочь его не казалась столь милою и столь прекрасною, как эти пышные локоны были ей к лицу, как пристала ей эта красная шаль на синем бархате». В окончательной редакции Пушкин ограничивается одною фразою: «Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною».

Но особенно глубока работа Пушкина над тем местом в рассказе станционного смотрителя, когда изображается вручение соблазнителем платы за Дуню.

Было начато от первого лица: «Потом, взяв несколько ассигнаций, сунул он мне их за обшлаг, — отворил двери». Вслед за этим происходит смена форм лица, и события воспроизводятся в пересказе титулярного советника: «Потом взял со стола несколько ассигнаций, сунул *их ему* за рукав — отворил двери». Но в этом стиле не выдержано эмоциональное отношение к событиям со стороны зрителя. В изложении титулярного советника не переданы растерянность, волнение старика. Слишком трезво и точно описаны вещи и действия. Понятны поэтому новые стилистические исправления. Пушкин стремится изобразить тот эмоциональный туман, которым была окутана действительность в глазах зрителя: «Потом, взяв *что-то* со стола, всунул ему за рукав — отворил двери». Стиль изображения найден. Далее происходит лишь лаконическое сжатие выражений, скупой выбор действий: «потом, сунув ему что-то за рукав, он отворил дверь».

Конечно, показательны не только замены слов и выражений, но и исключения. Так, из сказа зрителя, в характеристике девичества Дуни, была выброшена фраза рукописи: «*Одета была как барышня*». От этого исключения становился острее контраст между скромным образом станционной Дуни и образом блестящей петербургской Авдотьи Симеоновны.

Точно так же портрет гусара сначала был нарисован слишком детально и в некоторых подробностях не вязался с реальным кругозором и опытом зрителя: а) «*проезжий в черкесской шапке, в военной шинеле, опутанной желтой шалью*»; б) «*проезжий в черкесской шапке и в военной шинеле, окутанной турецкой шалью*» и, наконец, в окончательном тексте: «*проезжий в черкесской шапке, в военной шинели, окутанный шалью*».

Мало подходили также к восприятию станционного зрителя, взволнованного пропажей дочери, и такие детали в описании церкви: «*две старушки молились еще перед иконою Николая чудотворца*». Исправлено: «*две старушки молились еще в углу*»<sup>1</sup>. Так реалистический стиль повествования приобретает всю непосредственность, простоту, точность и экспрессивную красочность бытового рассказа<sup>2</sup>. Интересно следить, как язык

---

<sup>1</sup> Ср. также: «Дьячок посмотрел на него с удивлением и отвечал, что не бывала». В окончательной редакции: «Дьячок отвечал, что не бывала».

В том же духе сделано исправление в портрете «военного лакея», нарисованном с точки зрения зрителя: «военный лакей, *чистя ботфорту на колдке*» (исправлено: «чистя сапог на колдке»).

<sup>2</sup> Наблюдения над историей рукописного текста показывают, что Пушкин сокращал количество литературно-книжных выражений в стиле «Станционного зрителя» и демократизировал их качество. Например: «чтоб только *избавиться от язвительных сарказмов*» (исправлено: «чтоб только на минуту отдохнуть от крика и толчков разъяренного постояльца»); «зрители *обходились со мною не церемонно*» (исправлено: «зрители со мною не церемонились»); «и *златое правило: «чин чина почитай» не кажется мне уничижением человечества*» (зачеркнуто); «и *предложил довести ее до церкви*» (исправлено: «вызвался довести ее до церкви»); «она *отвыкла от прежнего своего бытия*» (исправлено: «от прежнего своего состояния»); «отправился он *обратно к свое-*



повести постепенно все более и более окрашивается в тона изображаемой социальной среды. Например: «Столь же долго не мог я привыкнуть и к тому, чтоб *разборчивый холоп* обносил меня *блюдом* на губернаторском обеде» (ср. первоначальный вариант: «столь же долго не мог я привыкнуть, чтоб *обносили* меня *кушанием* на губернаторских обедах»). Еще более любопытен такой пример стилистической правки при изображении грустного уныния и беспризорности одинокого и опустившегося зрителя: а) «зритель спал на *кровати*»; б) «зритель спал *одетый*» — и, наконец, в печатном тексте: «зритель спал *под тулупом*». Ср. также в сказе зрителя: «бывало барин, какой бы сердитый ни был, при ней утихает и *дружески* (исправлено: *милоотливо*) со мною разговаривает».

Характерны также эмоциональные напряжения стиля, достигаемые его лаконическим сжатием, пропуском промежуточных звеньев. Например:

а) «Дуня подняла голову — *увидела отца и с криком упала в обморок*».

б) «Дуня подняла голову... и с криком упала на ковер».

Подобно тому, как повесть станционного зрителя влилась в рассказ титулярного советника и смешалась с ним, — так и рассказ самого титулярного советника поглощается стилем автора. Этот новый стилистический план заметен уже в своеобразной, всепонимающей иронии сочетания и сопоставления событий и предметов, иронии, которая как бы прерывает и нарушает последовательный темп разворачиванья сюжета в передаче титулярного советника и осложняет его интонации. Например: «При сем известии путешественник *возвысил было голос и нагайку...*»

«Гусар... приглашал его отобедать; лекарь согласился; оба ели с большим аппетитом, выпили бутылку вина и *растались очень довольны друг другом*».

Ср. также едкую иронию такого мудрого примирения титулярного советника с существующим общественным строем: «В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, например: *ум ума почитай?* Какие возникли бы споры! и слуги с кого бы начинали кушанье подавать?»

Понятно, что в атмосфере этого авторского стиля приобретают необыкновенную реалистическую остроту и свежесть приемы внутреннего самораскрытия Вырина и приемы изображения быта со стороны титулярного советника. В. В. Гиппиус тонко заметил: «Реалистическая характеристика Вырина, решительно преодолевающая условно-литературные схемы, особенно обнаруживается в эпизоде с деньгами. По сентиментальной схеме мы бы

---

му *местопребыванию*» (в печатном тексте: «отправился он из Петербурга обратно на свою станцию») и мн. др. под.

ожидали непоколебимого бескорыстия (карамзинская Лиза, впрочем, берет деньги и, умирая, посылает их матери с наивным самооправданием: «Они не краденые»). У Пушкина при той же ситуации — естественная смена противоречивых чувств и побуждений.

«...Долго стоял он неподвижно, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг; он вынул их и развернул несколько пяти и десятирублевых смятых ассигнаций. Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их наземь, притоптал каблуком, и пошел... Отошед несколько шагов, он остановился, подумал... и воротился... но ассигнаций уже не было. Хорошо одетый молодой человек, увидя его, подбежал к извозчику, сел поспешно и закричал: «пошел!» Смотритель за ним не погнался...» Такая же реалистическая черта в словах: «Приятель его советовал ему жаловаться; но смотритель подумал, — махнул рукой и решился отступиться»<sup>1</sup>.

Вместе с тем простой реалистически-бытовой рассказ в «Станционном смотрителе» иногда осложняется литературно-изысканными украшениями. Например: «Дуня, одетая со всей роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле». Ср. у Бальзака в «Физиологии брака»: «J'aperçus une jolie dame assise sur le bras d'un fauteuil, comme si elle eût monté un cheval anglais»<sup>2</sup>.

Кроме того, эпиграф из «Станции» кн. Вяземского, раскрывающий литературно-полемическую направленность стиля «Станционного смотрителя», сопоставление Симеона Вырина с Терентьевым из баллады И. И. Дмитриева «Карикатура», ироническое замечание о поцелуях, каламбурно скрепленное острой цитатой-стихом Баратынского: «С тех пор как этим занимаюсь», — все это еще гуще насыщает стиль и композицию «Станционного

<sup>1</sup> Василий Гиппиус, «Повести Белкина», «Литературный критик», 1937. № 2. Эпизод с брошенными стариком деньгами является самым поразительным и глубоким реалистическим восполнением композиции «Станционного смотрителя». В первоначальном варианте повести этот эпизод вовсе отсутствовал. Его нет в автографе Л. Б. № 2379. Тут, за изложением визита смотрителя к ротмистру, следовали строки: «Думал, думал он и наконец сознался в душе, что мол(одой) чел(овек) прав».

Сценка с брошенными и растоптанными ассигнациями написана позднее. Она переносится в рукописный текст повести из Л. Б. № 2387 В (л. 15 об.). Но и тут характерная деталь — смятые ассигнации — была найдена не сразу. За словами: а) «Наконец увидел он за обшлагом сверток бумаг» — сначала идут такие варианты: а) «и развернул и увидел несколько <ассигнаций>», б) развернул и увидел столько ассигнаций, сколько отроду <не видывал>», в) и развернул несколько 10 р<ублевых> ассигнаций; г) и развернул несколько 5 р<ублевых> ассигнаций».

Любопытно, что первоначальный оценочный эпитет — «благородные слезы негодования» — был отброшен. И очень сложной работе подверглось изображение самого негодования смотрителя: а) он бро(сил); б) он сжал в кулак ассигнации; в) он сжал бумажки в комок и бросил их в снег и [притопнул] притоптал каблуком; г) он сжал бумажки в комок, бросил их в снег, притоптал каблуком и пошел».

<sup>2</sup> Указано А. А. Ахматовой: «Адольф» Б. Констан в творчестве Пушкина. «Временник Пушкинской комиссии», № 1, стр. 114, примечание.

смотрителя» смысловой атмосферой сложной литературно-стилистической и идеологической борьбы двадцатых-тридцатых годов. И на этой глубине понимания повесть «Станционный смотритель» становится гениальным образцом и источником того стиля гуманистического реализма, который вскоре затем отразился в «Шинели» Гоголя, в «Бедных людях» Ф. Достоевского и в «Петушкове» И. С. Тургенева.

§ 14. Стиль рассказчика «Выстрела» — подполковника И. Л. П. сразу же обнаруживает яркие отличия от стилистических приемов девицы К. И. Т. или титулярного советника А. Г. Н.

Рассказчик «Выстрела» — подполковник И. Л. П. — человек трезвый и рассудительный, приученный жизнью реально смотреть на вещи. Но в молодости, под влиянием своего «романтического воображения», он готов был смотреть на мир глазами Марлинского и его героев. Образ Сильвио — сродни героям Марлинского. Но в реалистическом освещении он выглядит иначе, жизненнее и сложнее. Так, рассказчик, оправдывая свое охлаждение к Сильвио после карточного эпизода с офицером и после отказа Сильвио от дуэли, замечает: «Имея от природы романтическое воображение, я всех сильнее прежде сего был привязан к человеку, коего жизнь была загадкой и который казался мне героем таинственной какой-то повести». Но сам Сильвио в своем рассказе сопоставляет себя не с таинственными образами романтических убийц, а с «славным Бурцевым», героем Ден. Давыдова: «В наше время буйство было в моде: я был первым буйном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил славного Б..., воспетого Д. Д — м». Однако эти «бурцевские» штрихи «ёры и забияки» в образе Сильвио остаются характеристическими намеками, конструктивно не развитыми и сюжетно не отраженными в изложении впечатлений самого рассказчика.

Образ Сильвио — даже в таком противоречивом, разностороннем освещении и в таком реалистическом воспроизведении — кажется рассказчику «литературным» вследствие его бытовой исключительности и вследствие далекости его от характера самого рассказчика. Один из героев Марлинского как бы совелк с себя литературную маску и показал себя в типических для своей литературной судьбы ситуациях, но с другой — более глубокой и противоречивой стороны. Таким образом, в «Выстреле» рассказчик выступает, как контрастирующий с образом главного героя (Сильвио) характер, как повествовательная призма, обостряющая и подчеркивающая романтические рельефы образа Сильвио реалистическим стилем бытового окружения.

Более ощутителен налет «марлинщины» в стиле рукописных вариантов повести. Например: «Сильвио вынул из кармана утром полученное письмо, бросал на него радостные взоры, и дал мне его читать» (ср. в печатном тексте: «Сильвио вынул из кармана утром полученное письмо и дал мне его читать»).

Рассказчик «Выстрела» изображается почти теми же крас-

ками, что и сам И. П. Белкин. Подполковник И. Л. П. наделяется некоторыми чертами белкинского характера. Совпадают и отдельные факты их «биографии». В самом деле, даже внешняя канва биографии подполковника И. Л. П. похожа на факты «жизни» И. П. Белкина, известные из предисловия. И. Л. П. служил в армии, вышел в отставку «по домашним обстоятельствам» и поселился в «бедной деревеньке». Так же, как у И. П. Белкина, у подполковника была ключница, занимавшая своего барина «историями». Так же, как И. П. Белкин, подполковник И. Л. П. отличался от окружающих трезвым образом жизни.

Таким образом, белкинский стиль здесь довольно близок к рассказу подполковника, правда, ведущемуся от первого лица и носящему яркий отпечаток военной среды. Это сближение автора с рассказчиком оправдывает свободную драматизацию повествовательного стиля, включающего в себя как бы две вставных новеллы: повесть Сильвио и повесть графа. Конечно, общая реалистическая тенденция изображения, характерная для художественного вкуса Белкина и присущая стилю всех других повестей, сохраняет свою силу и в «Выстреле». Однако в стиле «Выстрела» гораздо ярче отпечатлевается та французско-европейская стихия повествовательного языка, в которой плавают герои Марлинского. Они как бы принесли ее в пушкинскую повесть вместе с собою. Белкин ее отражает, но преодолевает своим национально-реалистическим стилем. Достаточно привести несколько примеров:

*«Сильвио был слишком умен и опытен, чтобы этого не заметить и не угадывать тому причины...»* «Хозяин был чрезвычайно в духе...» *«Вы согласитесь, что, имея право выбрать оружие, жизнь его была в моих руках...»* (слова Сильвио). *«Жизнь его наконец была в моих руках; я глядел на него жадно, стараясь уловить хотя одну тень беспокойства».* *«Я хотел казаться развязным, но чем больше старался взять на себя вид непринужденности, тем более чувствовал себя неловко»;* *«мне было бы тяжело оставить в вашем уме несправедливое впечатление»;* *«представьте себе, какое действие должен был он произвести между нами»: «видя его предметом внимания всех дам... я сказал ему на ухо какую-то плоскую грубость»;* *«так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой»;* *«я уже начинал входить в обыкновенное мое положение»* и др. под.

Особенно демонстративен такой галлицизм в речи Сильвио: *«Если бы я мог наказать Р\*\*\*, не подвергая вовсе моей жизни, то я б ни за что не простил его».* Ср. у Лермонтова черновой вариант «Княжны Мери»: *«я когда угодно готов подвергать жизнь свою»* (Полн. собр. соч. Лермонтова, т. V, 1937, стр. 475.)

Естественно, что язык рассказчика повести, Сильвио и графа относятся, в общем, к одному социально-стилистическому кругу, несмотря на частные отличия. Правда, резко выделяются книжные особенности основного повествовательного стиля, на-

пример: «скоро веселость его соделалась общемою»; «есть люди, коих одна наружность удаляет таковые подозрения»; «воздыхать о прежней моей шумной и беззаботной жизни» и т. п. (Ср. особенно выброшенный вариант: «я прибавил долготы дней и обретох, яко се добро есть».)

Но общий культурно-бытовой уровень языка повествования более или менее одинаков, например, со стилем речи графа. Так, рассказчик владеет французским языком: «Сильвио встал и вынул из картона красную шапку с золотою кистью с галуном (то, что французы называют *bonnet de police*)»; граф употребляет английское выражение: «Первый месля, *the honey-moon*, провел я здесь, в этой деревне».

Вместе с тем в языке «Выстрела» встречаются выражения, типичные для романтической повести в духе Марлинского, однако, в очень смягченном, реалистически преобразованном виде. Приспособленные к стилю Белкина, они совершенно теряют отпечаток «кодебиатины», «языка немецкой драмы» (по насмешливому отзыву Пушкина о стиле Бестужева-Марлинского). Например: «Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола». «При сих словах Сильвио встал, бросил об пол свою фуражку и стал ходить взад и вперед по комнате, как тигр по своей клетке» и нек. др.

Семантика «Выстрела» обвеена атмосферой военно-романтических повестей в духе Бестужева-Марлинского. Этим способом воспроизводится культурно-бытовой стиль офицерской среды. Но со стиля Марлинского совлечен «театральный», «оперный», искусственный покров литературности, «красивой фразы». Повествовательный стиль «Выстрела» характеризуется теми же чертами белкинского реализма: типическим подбором бытовых деталей, острым и неожиданным сближением и сопоставлением характеристических явлений, быстрым и четким движением событий, отсутствием всяких украшений слога и «вялых метафор», отсутствием манерности и «близорукой мелочности».

§ 15. В «Повестях Белкина» отразилось четыре социально-бытовых круга русской действительности начала XIX века: 1) поместно-дворянский («Метель» и «Барышня-крестьянка»); 2) офицерско-дворянский («Выстрел»); 3) мелко-чиновничий («Станционный смотритель»); 4) ремесленно-торговый («Гробовщик»). Каждый из этих кругов характеристически связан с личностью рассказчика или рассказчицы. Тема и фабула каждого рассказа представляют собой типичную для культурного стиля изображаемой среды традиционную литературную канву, по которой затем автор и издатель вышивают новые реалистические узоры, и создается галерея ярких национальных характеров. Каждая повесть насыщена отражениями образов русской и западноевропейской литературы. При посредстве этих образов происходит широкое обобщение изображаемых событий и характеров. Вместе с тем старые стили литературы подвергаются переоценке

и переосмыслению на основе нового реалистического метода изображения действительности. Этот реалистический стиль, оправданный бытовыми наблюдениями Белкина и присущим ему «недостатком воображения», полемически вводится издателем при посредстве эпиграфов, цитат и ссылок в широкий контекст истории литературы. Характерными же чертами реалистического стиля являлись — при простоте и точности сжатого делового языка, — строгий и взыскательный отбор предметов и действий и их оригинальная группировка, основанные на глубоком и исторически-обобщенном понимании культурно-бытовых своеобразий изображаемой среды и национально-типических особенностей ее характеров. Таков острый подбор немногих характеристических действий и признаков — в собирательном портрете крупного помещика старой формации, бывшего екатерининского гвардейца: «Он был женат на бедной дворянке, которая умерла в родах, в то время, как он находился в отъезде в поле. Хозяйственные упражнения скоро его утешили. Он выстроил дом по собственному плану, завел у себя суконную фабрику, утроил доходы и стал почитать себя умнейшим человеком во всем околке, в чем и не прекословили ему соседы, приезжавшие к нему гостить с своими семействами и собаками. В будни ходил он в плюсовой куртке, по праздникам надевал сертук из сукна домашней работы; сам записывал расход, и ничего не читал, кроме Сенатских Ведомостей» («Барышня-крестьянка»).

Таково расписание жизни армейского офицера, состоящее из простого, но характеристического перечня основных профессиональных предметов и действий: «Жизнь армейского офицера известна. Утром учение, манеж; обед у полкового командира или в жидовском трактире; вечером пунш и карты. В\*\*\* не было ни одного открытого дома, ни одной невесты; мы собирались друг у друга, где, кроме своих мундиров, не видали ничего» («Выстрел»). Таков эскиз глухой маленькой деревушки в «Метели»; тут крестьянская речь старика, поднимающийся и опускающийся даже зимнею ночью ставень в окне и высывающаяся в него седая борода — характеристические и тонкие штрихи бытовой картины. Не менее красочен и типичен лаконичский очерк выезда из деревушки: «Ворота заскрипели; парень вышел с дубиною и пошел вперед, то указывая, то отыскивая дорогу, занесенную снеговыми сугробами». Таково же описание течения событий, следовавших за смертью купчихи Трюхиной, в аспекте сознания гробовщика (в «Гробовщике»): «Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь, и нарочный, от ее приказчика, прискакал к Адриану верхом с этим известием. Гробовщик дал ему за то гривенник на водку, оделся наскоро, взял извозчика и поехал на Разгуляй. У ворот покойницы уже стояла полиция и расхаживали купцы, как вороны, почуя мертвое тело. Покойница лежала на столе, желтая как воск, но еще не обезображенная тлением. Около нее теснились родственники, соседы и

домашние. Все окна были открыты; свечи горели; священники читали молитвы. — Адриан подошел к племяннику Трюхиной, молодому купчику в модном сертуке, объявляя ему, что гроб, свечи, покров и другие похоронные принадлежности тотчас будут ему доставлены во всей исправности. Наследник благодарил его рассеянно, сказав, что о цене он не торгуется, а во всем полагается на его совесть. Гробовщик, по обыкновению своему, побожился, что лишнего не возьмет; значительным взглядом обменялся с приказчиком и поехал хлопотать».

Именно этого рода прозаический стиль имел в виду Кениг, когда он писал в «Очерках русской литературы» о Пушкине: «Слог его краток и точен, чуждается всего лишнего, всего, что служит к его украшению. Он редко прибегает к метафорам, но где их употребляет, там они необходимы и метки. В слове, всегда метком, и заключается его искусство. Везде чувствуешь, что мысли и нельзя было иначе выразить; в выражении его ничего нельзя изменить» (стр. 112—113)<sup>1</sup>. А еще лучше и глубже определил сущность стиля «Повестей Белкина» Л. Толстой: «Область поэзии бесконечна как жизнь; но все предметы поэзии предельно распределены по известной иерархии, и смещение низших с высшими или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства...» «Тем удивителен Пушкин, что в нем нельзя ни одного слова заменить. И не только нельзя слова отнять, но и прибавить нельзя. Лучше не может быть, чем он сказал...» «Главное у него — это простота и сжатость рассказа: никогда ничего лишнего»<sup>2</sup>.

§ 16. Приемы реалистического изображения, которое основано в пушкинском языке на подборе характеристических событий, явлений, предметов, примет и качеств, обобщенно представляющих и отражающих историческую действительность, не нуждались в изысканной, неожиданной или авантюрно-пестрой фабульной канве. Напротив, литературно-испытанные и знакомые сюжетные схемы могли острее и внушительнее выделять символическую полноту и реалистическую новизну пушкинского произведения. Пушкинское произведение тем самым входило в пантеон мировой литературы, как художественное преобразование, как стилистическое и идеологическое завершение целого ряда односюжетных произведений, тени и образы которых отражались и мелькали в композиции пушкинского шедевра.

Любопытно, что пушкинская проза в глазах современников поэта особенно выделялась глубиной и силой национального

---

<sup>1</sup> В. Шкловский, «Заметки о прозе Пушкина», Москва, 1937, статья «О пушкинском методе описания», стр. 41—42.

<sup>2</sup> См. статью Н. Гусева «Толстой о Пушкине», «Октябрь», 1937, № 1, стр. 241.

русского стиля. Так, В. А. Муханов в своем дневнике от 5/17 февраля 1837 года записал: «Пушкин был отличный прозаик. Никто, исключая Жуковского, не пишет у нас прозою, как писал Пушкин. Он постиг дух языка и особенно замечателен всегда верным, правильным выбором именно того слова, которое точнее выражает мысль... Мне кажется, что проза Жуковского исполнена прелести, увлекательной более на немецкий, чем на русский лад. Германизмы в составе его речи, в обороте ее, в расположении слов, хотя и искупаются неоспоримым искусством, однако, все-таки не иное что как пятна (без сомнения легкие) в прозаических сочинениях писателя, так удачно познакомившего нас с германскою музою. Пушкин, напротив, по расположению своей речи, по приемам ее, писатель совершенно русский и в котором нет и тени иностранного. Безделки, изданные им под заглавием: «Повести Белкина», «Пиковая дама», «Капитанская дочка» (обе последние несравненно выше первых), «История Пугачева» и множество статей, рассеянных в журналах, свидетельствуют об обороте ума русского, выразившегося в речи истинно и коренно русской»<sup>1</sup>.

Стиль эпохи воссоздается у Пушкина, помимо ярких и типических личных образов, характеристическим подбором немногих символов, но таких, которые как бы впитывают в себя «дух» времени, до предела насыщены идейной, образной и культурно-бытовой атмосферой изображаемой действительности.

Яркий национальный колорит пушкинского стиля поражал современников. Возникали даже сомнения в возможности более или менее близкого перевода пушкинской прозы на иностранные языки. Так, А. И. Тургенев писал А. Я. Булгакову по поводу желания Баранта перевести «Капитанскую дочку» на французский язык: «Как он выразит оригинальность этого слога, этой эпохи, этих характеров старорусских и этой девичьей русской прелести, кои набросаны во всей повести? Главная прелесть в рассказе, а рассказ пересказать на другом языке — трудно. Француз поймет нашего дядьку (mepin) — такие и у них бывали; но поймет ли верную жену верного коменданта?»<sup>2</sup>

С. П. Шевырев метко охарактеризовал антагонизм между реалистическим стилем Пушкина и романтическим натурализмом французской «неистойвой» школы двадцатых-тридцатых годов XIX века. В пушкинских повестях и рассказах «нет ничего такого, что противоречило бы нагой прозаической истине действительного мира: все в них вынуто из жизни исторической или современной и вынуто верно, метко и цельно. Но художник, обнимавший думою своей изящное, должен был чувствовать..., что копировать ее верно и близко — значит нарушить призвание

<sup>1</sup> В. Саводник, «Московские отголоски дуэли и смерти Пушкина», «Московский пушкинист», в. I, стр. 59—60.

<sup>2</sup> См. публикацию Е. Н. Коншиной: «Из писем А. И. Тургенева к А. Я. Булгакову», «Московский пушкинист», в. I, 1927, стр. 34.



художника. Вот почему Пушкин не сочувствовал нисколько современным рассказчикам Франции, которые с чувством какой-то апатии копируют жизнь действительную даже во всей безобразной наготе ее. Карикатурить эту жизнь и смешить ею Пушкин не хотел» («Москвитянин», 1841, ч. 5, № 9).

Тем же С. П. Шевыревым очень тонко обрисован символический реализм пушкинского повествования: «Всегда на первом плане выступает перед вами простое событие, взятое из жизни, истина верная, действительная, нагая, случайная, живая и яркая; но из-за нее безмолвно, невысказанно и как бы неумышленно выходит истина всеобщая, неизменная, всегда пребывающая в основе жизни человеческой и общественной, истина, которая снимает с действительного события всю пустую ничтожность его случайности и, придавая ему значение постоянное и высокое, тем возводит его в мир искусства и спасает призвание художника. Пушкин как изобразитель жизни действительной есть также сатирик, но сатирик (если можно так выразиться) объективный, который уходит за свою сатиру и сам своею мыслью воплощается в события, но так, что перед вами раскрывает самое зерно его глубокого значения в жизни» (ibid.).

Если собрать вместе наиболее яркие особенности пушкинской повествовательной прозы, то, мне кажется, можно основные приемы и принципы пушкинского стиля схематически представить в таком каталоге:

1) принцип лексической ясности и точности, обусловленный тенденцией к простому называнию предметов и действий — в противовес поэтическим «украшениям» сентиментально-романтических стилей;

2) принцип художественного синтеза живых форм национально-языковой культуры в ее разных диалектальных и стилистических проявлениях, имеющих общепризнанное значение или, во всяком случае, представляющих широкий культурно-исторический интерес;

3) принцип синтаксической сжатости фразы, опирающейся на признание стилистического приоритета глагола, на сокращение качественных определений и на стремление ограничить протяженность предложения обозначением действия и его производителя или же перечислением предметов;

4) принцип «сдвинутого», присоединительного сцепления или размещения фраз и предложений;

5) принцип «магнетического» притяжения выражений и образов из сокровищницы мирового литературного творчества;

6) принцип семантической многопланности слова и вытекающие из него сложные формы композиционной многопланности литературного произведения, сложные приемы художественного сплетения разных сюжетных нитей, зависящие от разнообразия конструктивных пересечений и сопоставлений разных субъектно-экспрессивных сфер речи;

7) прием углубления смысловой перспективы слова посредством многообразия его субъектных применений;

8) прием «скольжения» слов и образов по грани разных сфер «чужой речи»;

9) принцип разнообразных, но симметрически располагающихся отражений мотивов и образов;

10) принцип субъектно-экспрессивной изменчивости, «перевоплощаемости», «обратимости» образа автора, принцип многоликости повествовательного субъекта;

11) принцип динамической контрастности и экспрессивной противоречивости характеристик персонажей;

12) прием несоответствия словесной семантики диалога с формами театральной изобразительности; принцип контраста между стилем реплик и экспрессией мимики, жеста персонажей;

13) принцип скрытых намеков и многозначительных умолчаний, эскизных и нередко загадочных очерков лиц и событий;

14) принцип пунктирной, прерывистой динамичности повествовательных линий сюжета.

Эти новые приемы художественного изображения, основанные на принципе синтетического охвата всего культурно-исторического контекста воспроизводимой жизни — в ее индивидуально-типических своеобразиях быта и характеров, были восприняты от Пушкина и по-разному освоены великими русскими прозаиками первой и второй половины XIX века: Гоголем, Лермонтовым, Салтыковым-Щедринным, Достоевским, Тургеневым, Толстым и Чеховым.

## VIII

### «ВОЛЬНОЕ И ШИРОКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ХАРАКТЕРОВ» В СТИЛЕ ПУШКИНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

§ 1. Понимание прозаического стиля Пушкина было бы очень односторонним, если бы был обойден вопрос о построении характера, образа героя в пушкинской прозе. Конечно, есть некоторые общие черты в пушкинских приемах характеристики личности как в прозе, так и в лирике и драме. Ведь основная проблема творчества Пушкина в этой сфере, проблема изображения личности — во всем многообразии и противоречии ее индивидуальных и типических свойств, поступков и переживаний, проблема психологического единства разнообразных страстей и психологической сложности индивидуальных характеров, — сохраняет свою остроту для всех жанров. Культура и даже культ личности на русской почве находят свое первое яркое художественное выражение в стиле Пушкина, особенно в его лирическом стиле. Радищев, Державин, Карамзин, Батюшков и Жуковский лишь подготовили в разных направлениях путь для решения этой сложной литературной проблемы индивидуального самосознания. При этом симптоматично, что Пушкин недолго остается на позициях несколько абстрактного индивидуалистического романтизма. Уже в начальный период своей работы над национально-реалистическим стилем (1823—1825 гг.) Пушкин ставит перед собой задачу шекспировского, широкого и свободного изображения национальных характеров. Лаконизм изображения, отсутствие микроскопического анализа душевных переживаний, «быстрота» слога, не допускающая развернутых психологических описаний и медитаций, стилистическая тонкость и глубина в беглой обрисовке сттенков внутренней жизни — не мирились с укоренившимися приемами воспроизведения непрерывной и последовательно, но однообразно раскрывающейся душевной жизни человека.

Современная Пушкину критика отмечала как своеобразную особенность пушкинского стиля эскизную манеру рисовки лиц, быстрое и нередко загадочное мелькание их контуров, силуэтов<sup>1</sup>.

Вместе с тем позднее по отношению к некоторым характеристикам пушкинского творчества отмечалась примесь «автобиографизма», указывались отражения «образа автора» в структуре образа героя, в воспроизведении внутренней жизни персонажей<sup>2</sup>.

С другой стороны, стало традиционным утверждение, что Пушкин первый в русской прозе сосредоточил внимание на характере, на типе, что в повестях и романах Пушкина начали действовать люди с ясно обозначенной индивидуальностью, с характером, не укладывающимся в сентенцию, с чертами многообразными и живыми<sup>3</sup>.

Пушкин «впервые в истории нашего умственного образования коснулся того, что составляет основу жизни, коснулся индивидуального, личного существования». Для воплощения индивидуального образа, для выражения явления жизни во всей его индивидуальности надобно было, «чтобы каждая черта его, взятая порознь, была совершенно случайна и чтобы только в свем совокупном впечатлении все эти случайности становились существенным выражением своей истины»<sup>4</sup>. «Идея человеческой личности», «права человеческого сердца» — во всей многосторонности их отражений — были внедрены Пушкиным в литературное сознание и извлечены из-под спуда мертвой и подражательной риторики карамзинской школы. В этом направлении Пушкину был ближе Державин, чем Карамзин. Но современники и ближайшие потомки были склонны настаивать на прямом преемстве от Карамзина к Пушкину. Впрочем, и от Карамзина проходила дорога к Пушкину через антологический индивидуализм Батюшкова и через романтизм Жуковского. «Романтизм послужил прежде всего возвышению отдельной личности, давая ей право говорить о себе как о предмете первостепенной важности. Исповедь личности получила интерес политического дела»<sup>5</sup>.

Проблема литературного выражения личности была с гениальной глубиной и всесторонностью разрешена Пушкиным в лирике, в формах стихотворной речи («Евгений Онегин» — «роман в стихах»). Давно было высказано замечание, что своеобразия в приемах пушкинского изображения личности, обусловленные влиянием лирического стиля, несколько ограничивали психологическую перспективу раскрытия характера в прозаическом

<sup>1</sup> См. «Галатей», 1839, ч. 3, №№ 25 и 26; см. «Воспоминания Катерина».

<sup>2</sup> «Библиотека для чтения», 1858, т. 147, № 2. Статья И. Л. по поводу седьмого, дополнительного тома анненковского издания сочинений Пушкина.

<sup>3</sup> Ср. статью А. Цейтлина «Характеры Пушкина», «Литературная учеба», 1937, № 1.

<sup>4</sup> «Русский вестник», 1856, тт. I и II.

<sup>5</sup> П. Анненков, «А. С. Пушкин в Александровскую эпоху», СПб, 1874, стр. 225—226.

стиле Пушкина. «Пушкин был поэт мгновения. Его дар состоял в изображении отдельных состояний души, отдельных положений жизни... основное настроение данного момента умел он возводить до типичного выражения. Но не было в его дарованиях переходить в непрерываемом развитии от положения к положению, из одного момента выводить другой...» Лица, выводимые Пушкиным, «большую частью исчезают в поэзии отдельных мгновений или служат только внешнею связью, соединяющею различные положения жизни». «Целое всегда распадается у него на отдельные положения и сцены, но так однако, что каждая часть представляет собою нечто относительно ценное»<sup>1</sup>.

В области драмы и прозы великим поэтом лишь намечены разнообразные пути национально-реалистического решения проблемы литературной характерологии и сделаны первые гениальные опыты. Лермонтов, Гоголь, Толстой, Достоевский, Тургенев и Чехов — каждый в пределах своей художественной системы — продолжали дело Пушкина в этом направлении и по-своему ответили на поставленную Пушкиным задачу.

В художественной прозе Пушкина наиболее глубоки и сложны приемы построения характера в стиле «Пиковой дамы» и «Капитанской дочки». Для подробного раскрытия пушкинского метода построения характера можно остановиться пока лишь на материале «Пиковой дамы», тем более, что, по распространенному мнению, Пушкин «довел в «Пиковой даме» свою манеру до предельной степени выразительности».

Несходимо краткое вступление, приоткрывающее завесу над некоторыми особенностями стиля «Пиковой дамы», особенностями, которые имеют большое значение и для понимания структуры образов этой повести.

§ 2. Композиция пушкинского произведения складывается из событий, развивающихся не в одной причинно-временной плоскости, но рассеянных по разным сферам субъектного понимания и лишь в пересечениях этих сфер, в их взаимодействии образующих единство повествовательной ткани. Этот параллелизм повествовательных рядов, между собою сюжетно связанных, но соответствующих разным отрезкам повествовательного времени и разным сферам сознания то героев, то повествователя, создает семантическую многослойность произведения, вызывает иллюзию загадочности возможных сюжетных разрешений, заставляет читателя с напряженным интересом следить за тонкими нитями смысловых соотношений между отдельными звеньями сюжета<sup>2</sup>.

Так, в стиле «Пиковой дамы» прежде всего вступают в эту атмосферу сопоставлений, отражений, внутренних намеков цифровые обозначения (очковые, карточные числа и временные даты).

<sup>1</sup> «Русский вестник», 1856, тт. I и II. Ср. замечания Ю. Н. Тынянова о характерах у Пушкина в статье «Пушкин». См. сборник «Архаисты и новаторы».

<sup>2</sup> Подробнее см. в моей статье «Стиль Пиковой дамы», «Временник Пушкинской комиссии», вып. II.

В круговороте повествовательного времени развертывающаяся перед читателем драма противопоставлена жизни шестьдесят лет тому назад. Эта жизнь рисуется одновременно и как особый хронологический план бытия, определивший своими происшествиями течение современных событий, и как воплощенный в образе старой графини анахронизм текущей действительности, погубивший Германна. Прошлое, события, происшедшие шестьдесят лет тому назад, выступают как минувшее и в то же время как исторический фундамент настоящего, как старый анекдот о таинственной загадке судьбы, сохраняющий острое значение для современности.

Вот формы этого прошлого в разных субъектных отражениях и изображениях. Томский рассказывает о *Venus moscovite*: «Бабушка моя, лет шестьдесят тому назад, ездила в Париж и была там в большой моде. Народ бегал за нею... Ришелье за нею волочился». Через образ Зорича к тем же событиям семидесятых годов XVIII века, к прошлому «шестьдесят лет тому назад», относится сообщение Томского со слов «дяди, графа Ивана Ильича» об эпизоде с покойным Чаплицким, о том, как Анна Федотовна «сжалилась» над мотом и игроком Чаплицким и дала ему три верных карты. И, кажется, что об этом же в другой форме размышлял Германн, «волнуемый странными чувствованиями», спускаясь по темной лестнице от мертвой старухи. «По этой самой лестнице, — думал он, — может быть, лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час, в шитом кафтане, причесанный à l'oiseau royal, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой человек, давно уже истлевший в могиле; а сердце престарелой его любовницы сегодня перестало биться...»

Семидесятые годы XVIII века — остановившееся солнце старой графини, которая, по словам повествователя, «сохраняла все привычки своей молодости, строго следовала модам семидесятых годов и одевалась так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад». Старая графиня окружена атмосферой дворянского быта тех годов. Она как бы отделена от других персонажей повести шестидесятилетним промежутком.

На этом фоне повторение числа шестьдесят не может быть воспринято как случайность. И к намекам, скрытым в этой цифре, притягивается образ славного Чекалинского. «Он был человек лет шестидесяти, самой почтенной наружности...» — «Он приехал в Петербург. Молодежь к нему нахлынула, забывая балы для карт и предпочитая соблазны фараона обольщениям волокитства». Так Чекалинский для молодежи тридцатых годов заменил *Venus moscovite*. А для Германна он так же, как старая графиня, был вестником судьбы. Этот параллелизм, это сближение Чекалинского со старухой сюжетно не развиты. Они даны как потенция, как скрытый намек. Вместе с тем как будто напрашиваются на контрастное сопоставление разделенные шестидеся-

тилетним промежутком образы Чекалинского, «нажившего некогда миллионы, выигрывая векселя и проигрывая чистые деньги», — и Чаплицкого — «того самого, который умер в нищете, промотав миллионы». В пародически-бытовом плане намечается как отвергнутый автором мотив, мотив родственной близости Германа к старухе — в сплетне «худощавого камергера, близкого родственника покойницы», который «шепнул на ухо стоящему подле него англичанину, что молодой офицер ее побочный сын».

Таким образом, повествователь как бы иронически демонстрирует свое пренебрежение к таким формам сюжетного построения, которые могли бы быть извлечены из соответствующего круга тем и мотивов модной в тридцатых годах французской «неистой словесности». Образ невольного матереубийцы, сцена карточного поединка между братьями — побочными детьми старой ведьмы, с эффектным финалом — сумасшествием одного из них, — вот что было бы сфабриковано французским «кошмарным романом» из материала «Пиковой дамы». Но в пушкинской повести пародически рассеялся по разным направлениям, выпав из композиции событий, все эти типические пружины «неистовых» романов и повестей двадцатых-тридцатых годов.

В этих двух исторических пластах художественной действительности, разделенных промежутком в шестьдесят лет, в таблице цифр Пушкин искал и нашел лишь семантическую опору для реалистической системы соотношений, отражений и сопоставлений разных планов сюжета.

Так, посредством цифры *шестьдесят*, условно намечающей места композиционных скреплений, осуществляется своеобразная симметрия в расположении сюжетных звеньев.

Те же цели достигаются выбором и применением других цифр. Возникает иллюзия близости некоторых приемов композиции «Пиковой дамы» к построению таблиц гадательной книги, открывающих в связи и расположении цифр судьбу человека, грядущие события его жизни. Например, соотношение цифр карточных ставок вносит многозначительные дифференциальные признаки в контрастный параллелизм образов Чаплицкого и Германа. «Покойный Чаплицкий», предшественник Германа в обладании тайной старухи, тайной трех верных карт, стремился отыграть около трехсот тысяч. «Чаплицкий поставил на первую карту пятьдесят тысяч, и выиграл соника, загнул пароли, пароли-пе — отыгрался, и остался еще в выигрыше». Точно так же и Германн, начав с сорока семи тысяч, по его расчету, должен был на три верные карты выиграть более трехсот тысяч (триста семьдесят шесть тысяч)<sup>1</sup>. Таким образом, в исто-

---

<sup>1</sup> Ср. пушкинские расчеты и перерасчеты ставок Германа. «Рукою Пушкина», стр. 269. Ср. разъяснение Н. В. Измайлова во «Временнике Пушкинской комиссии», № 2, стр. 426. Ср. также отысканные мною в рукописных набросках «Пиковой дамы» варианты этих расчетов. Соч. Пушкина, изд. Акад. наук, т. VIII.

рии Чаплицкого по контрасту заложен трагический исход игры Германна.

Подобным же образом можно предполагать художественный умысел и в дате письма, из которого взят эпиграф к главе IV: «7 мая 18... Homme sans moeurs et sans religion». 7 мая относилось к числу несчастных дней (см., например, указания Мартына Задеки или Садека в книге: «Волхв, или полное собрание гаданий с краткою мифологией», Москва, 1838, ч. 2).

Но особенно остро и внушительно выступает в композиции пушкинск:й повести многообразие тех смысловых оттенков, которые сочетались с цифрами, обозначающими количество очков на трех верных картах. Уже во второй главе повести, как указал А. Л. Слонимский<sup>1</sup>, размышления Германна в скрытом виде содержат в себе намеки на тройку и семерку (то есть на две из верных карт, так как третья карта заключала в себе загадку «пиковой дамы», «тайной недоброжелательности»): «Что, если, — думал он на другой день вечером, бродя по Петербургу, — что, если старая графиня откроеет мне свою тайну! — или назначит мне эти три верные карты! Почему ж не попробовать своего счастья?.. Представится ей, подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником, — но на все это требуется время, а ей восемьдесят семь лет, — она может умереть через неделю — через два дня!.. Нет! расчет, умеренность и трудолюбие, вот мои три верных карты, вот что утроит, усмерит мой капитал и доставит мне покой и независимость». Получается своеобразное эхо: те же цифры потом появляются в обозначениях трех верных карт, составляющих тайну старухи. Происходит взаимоосвещение и взаимопроникновение разных субъектно-стилистических планов. «Фиксированье двух первых карт осуществляется двояким путем: извне, со стороны графини, и изнутри, со стороны Германна» (Слонимский).

Современники подметили эту своеобразную числовую символику в композиции «Пиковой дамы». В пьесе кн. А. А. Шаховского «Хризомания», представляющей драматическую переработку «Пиковой дамы», очень резко подчеркнуты разные бытовые приметы и предзнаменования, связанные с такими числами и цифрами, которые соответствовали количеству очков на трех верных картах. Например, число *три*, как лейтмотив, много раз выплывает в драме Шаховского<sup>2</sup>. В повести «Голландский ку-

<sup>1</sup> О композиции «Пиковой дамы», «Пушкинский сборник памяти С. А. Венгера», М.-П., 1923.

<sup>2</sup> Указания на то, что формула — *утроить, усмерить* встречается и в других произведениях первой трети XIX века, лишь подкрепляют мысль о литературной живучести магической символики чисел — *три* и *семь*. Таково, например, не случайное, по мнению Н. П. Кашина, совпадение слов Германна об утروении, усмерении капитала со стихами Ф. Н. Глинки «Брачный пир Товия» («Альбом северных муз на 1828 год»): «Мало ль платы? Утроить, сын, усмерить...», «Пушкин и его современники», в. XXXI—XXXII, стр. 33—34).



пец» (из сборника Н. И. Греча «Рассказчик...», 1832, ч. 1) верными картами также оказываются тройка и семерка. Присоединение к этим картам туза также имело неслучайный, а символический смысл. В книге: «Открытое таинство картами гадать» (Москва, 1795, кн. 1, стр. 2—3) говорилось, что «туз обозначает всегда высочайшую степень какого-нибудь происшествия». Пиковый туз, например, сулил гибель. Так, в повести П. Машкова «Три креста» шулер Заразов замечает над трупом убитого старика: «Бедняк вовсе проигрался. Выпал ему пиковый туз» (Повести П. Машкова, 1833, ч. 1, стр. 38). Многозначность всех компонентов сюжета ведет к многозначности образов главных героев повести.

§ 3. Основные образы «Пиковой дамы» воспринимаются в колеблющемся, обманчивом («двойственном» или «тройственном») освещении. Их композиционные функции, их смысловой контекст, а отчасти и их внешний облик меняются, вызывая иллюзию движения и пересечения взаимоотражающих сфер или плоскостей. Единство семантической структуры образа складывается из противоречивых свойств, черт и намеков, рассеянных по разным сферам повествования. Необходимо проследить эту игру света и теней в образах главных персонажей «Пиковой дамы».

Образ старухи — шестьдесят лет тому назад красавица с орлиным носом, а теперь «престарелой любовницы», отвратительной в своем разрушении и вместе с тем неотразимо привлекательной для Германна, — в таком контрастном, эффектном освещении, — служит в «Пиковой даме» основным орудием и источником драмы, сюжетных коллизий. В образе старухи реалистически слиты две стороны художественной действительности: соблазнительная романтика, авантюрная таинственность прошлого — и суетная, мертвенная, расчелювная, эгоистическая светская обрядность настоящего. Кто бы ни послужил бытовым прототипом старой графини — княгиня Н. П. Голицына (ср. запись пушкинского дневника: «при дворе нашли сходство между старухой графиней и княгиней Н. П., и, кажется, не сердятся») или Н. К. Загряжская (вероятнее всего, материал для образа старой графини извлечен из широких наблюдений поэта над типами екатерининских старух-фрейлин)<sup>1</sup>, — характерна конструктивная раздвоенность образа старухи в пушкинской повести.

С одной стороны, старуха рисуется в объективно-бытовом плане авторского позествования о современной действительности, как исторический анахронизм, как архаический тип светской женщины-аристократки, сохранившийся от прошлого века. Прием обобщающих сравнений типизует ее образ: и свойства и действия старухи возведены к нормам большого света, хотя и представлены, в контраст с образом Лизаветы Ивановны, в несколько

<sup>1</sup> См. подробнее в статье Н. О. Лернера «История «Пиковой дамы», «Рассказы о Пушкине», «Прибой», 1923. Ср. также статью Д. П. Якубовича «Пиковая дама» при отдельном издании «Пиковой дамы», Гослитиздат, 1936.

ироническом и мрачном освещении. «Графиня\*\*\*, конечно, не имела злой души, но была своенравна, как женщина, избалованная светом, скупа и погружена в холодный эгоизм, как и все старые люди, отлюбившие в свой век и чуждые настоящему». Этот перечень атрибутов, качеств персонажа, выраженных в формах имен прилагательных и причастий, затем дополняется указанием действий — с возведением их к тем же категориям светской обязательности и бытовой данности: «Она участвовала во всех суетностях большого света; таскалась на балы, где сидела в углу, раздуманная и одетая по старинной моде, как уродливое и необходимое украшение бальной залы; к ней с низкими поклонами подходили приезжающие гости, как по установленному обряду, и потом уже никто ею не занимался». Эта характеристика является восполнением и разъяснением тех драматических сцен, которыми открывается вторая глава повести, обобщенным выводом из них. Повествователь набрасывает психологический портрет персонажа, уже обнаружившего свой характер в речи и действиях. В речи старухи отражаются типичные для барского просторечия XVIII века лексические и синтаксические приметы «простонародности» («вчера»; «я чай она уж очень постарела»; обращение: «мать моя»; «матушка»; «столбняк на тебя нашел, что ли»; «и, мой милый: что в ней хорошего?» и т. п.). На этом социально-языковом фоне остро выступает экспрессия безапелляционных приказаний (ср. частое употребление императивного инфинитива — «благодарить!», «отложить карету» и т. п.), окриков, воркотни и придиорок нетерпеливой, капризной и требовательной, выживающей из ума самодурки — в контраст с тихой и безмолвной Лизаветой Ивановной. («Что ты, мать моя? Глуха, что ли?..» — «Громче! Что с тобою, мать моя? С голосу спала, что ли?.. Погоди: подвинь мне скамеечку; ближе... ну!..» — «Что же ты не одета? Всегда надобно тебя ждать. Это, матушка, несносно!» — «Наконец, мать моя!.. что за наряды! Зачем это?.. кого прельщать?..» — «Лизанька, мы не поедем: нечего было наряжаться...» — «Что с тобою сделалось, мать моя? Столбняк на тебя нашел, что ли? Ты меня или не слышишь или не понимаешь? Слава богу, я не картавлю и из ума еще не выжила!»)

Но, с другой стороны старуха изображается автором в смешанном субъектном восприятии и понимании, которое, главным образом, вбирает в себя точку зрения Германна и которое завершается фантастическим превращением графини в пиковую даму. Со старухи постепенно спадают черты живой личности. В сценах с Германном она представляется живым трупом. «Два лакея приподняли старуху и просунули в дверцы...» «Германн видел, как лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху, укутанную в соболью шубу...»

Однако характерно, что и обращенный к прошлому быт старухи, вся атмосфера XVIII века, окружающая ее, тоже входит

в повесть, главным образом, через восприятие Германна. Эта отошедшая в прошлое и выступающая в своей роковой опустошенности, в своей обреченности на гибель, жизнь неотразимо влечет Германна, так как там — истоки тайны трех верных карт, там — зерно тайны его обогащения, его судьбы. Поэтому все детали старинного быта (если не считать легкой, не обремененной конкретными бытовыми штрихами иронической зарисовки жизни шестьдесят лет назад в анекдоте Томского) воспроизводятся сквозь призму созерцания Германна, который как бы прикован мыслями к прошлому графини. Сначала точка зрения Германна лишь подразумевается в изображении спальни старой графини: ведь сюжетной мотивировкой описания служит вторжение Германна в дом графини, в ее спальню. «На стене висели два портрета, писанные в Париже m-me Lebrun. Один из них изображал мужчину лет сорока, румяного и полного, в светлом мундире и со звездой; другой — молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с розой в пудренных волосах. По всем углам торчали фарфоровые пастушки; столовые часы работы славного Leroу, коробочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом»<sup>1</sup>. Таким образом, вся атмосфера старого быта, которою дышит Германн в спальне старухи, как бы укрепляет на реальных основах анекдот, рассказанный Томским (ср. указания на Париж, на образ молодой красавицы с орлиным носом, на портрет ее мужа, бывшего, по словам Томского, чем-то вроде «бабушкина дворецкого», намек на Месмеров магнетизм). Образ старухи в аспекте прошлого окружен всеми аксессуарами быта XVIII века. Здесь применяется излюбленный принцип пушкинской композиции — прием разноплоскостных отражений, в которых одна и та же тема принимает разные очертания, облекается новыми смысловыми нюансами<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Характерно, что это кажущееся парадоксальным сближение разнородных предметов, как бы случайное музейное нагромождение их, в то же время основано на живом для интеллигенции тридцатых годов представлении о символических приметах стиля дворянской культуры XVIII века.

Тут мог быть и сознательный художественный расчет на литературные ассоциации. Ср., например, в державинской оде «На счастье» (1789):

В те дни людского просвещения,  
Как нет кикиморов явленья,  
Как ты лишь всем чудотворишь,  
Девиц и дам магнизируешь...  
Но ах! Как некая ты сфера  
Чрез легкий шар Монгольфьера  
Блестая, в воздухе летишь...

<sup>2</sup> Неправ был, конечно, М. О. Гершензон (М. О. Гершензон, «Мудрость Пушкина», стр. 111—112), который, полагаясь на свой вкус, на свои эстетические навыки, объявил художественной ошибкой, «промахом» описание спальни, в которую вошел Германн: «Подробное объективное описание графининой спальни, как ни хорошо оно само по себе, — серьезный художественный про-

В этой атмосфере образ старой графини, владевшей в молодости (согласно анекдотическим рассказам) тайной трех верных карт и распоряжавшейся ею по своему произволу, получает вполне реальные очертания в плане прошлого. Но в плане действительности XIX века образ старухи постепенно эти реальные очертания теряет, превращаясь в фантастическое орудие рока, в мечту больного воображения Германна. Новые смысловые оттенки, накладываемые на образ старой графини личностью Германна, его точкой зрения, и незаметно внедряющиеся в рисунок повествования, очень явственно обозначаются уже в сцене свидания Германна со старухой (в третьей главе). Мертвенный лик графини транспонирован в фантастический мир романтических загадок. Старуха безмолвна: с нее спадает чешуя бытовой речи барыни XVIII века. Одну лишь реплику подает она — и ту о прошлом: «Это была шутка, — сказала она наконец: — клянусь вам. Это была шутка!»

Этим признанием она как бы уничтожает таинственность трех верных карт. Но остается неясным, недосказанным, чья это шутка была и в чем она состояла, что она прикрывала. Мысль о любовном эпизоде подказывается смущением старухи при намеке Германна на Чаплицкого. Отсюда и позиция самого Германна становится двойственной: с одной стороны, он — «разбойник», как определила Лизавета Ивановна, романтический «корсар»; с другой стороны, он — требовательный любовник.

Характерные особенности в структуре образа старой графини ярко выступают на фоне контраста между ее мертвым безмол-

---

мах; всего, что здесь перечислено, Германн, конечно, не мог тогда видеть и сопоставить в своем уме». Гершензон готов объяснить эту черту пушкинской композиции «отсутствием воздуха и глубины, недостатком сочности». «Искусство воспроизводить полноту жизни, передавать воздух и глубину картины было достигнуто позднее». Это не так. Характеристика Гершензона лишь говорит о недостаточном понимании им своеобразий пушкинского повествовательного стиля, в частности приема смещения и слияния сферы повествования с сферами сознания персонажей. Ту же оценку следует перенести и на суждение Германна о молодом счастливице, который, «может быть, лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час... прокрадывался» — к графине. «Психологически недопустимыми, — писал Н. О. Лернер, — кажутся нам мысли, с которыми Германн покидает на рассвете дом умершей графини. Думать о том, кто прокрадывался в спальню молодой красавицы шестьдесят лет назад, мог в данном случае автор, а не Германн, потрясенный невозвратной потерей тайны, от которой ожидал обогащения. С таким настроением не выжтятся эти мысли, полные спокойной грусти. Именно здесь разгорается психоз Германна». На самом же деле тот мотив, что думы о событиях шестьдесят лет назад не покидают Германна даже после смерти старухи, оправдан и композиционно и семантически. Размышления о «молодом счастливице» — на фоне прежних планов Германна, предшествовавших встрече его с Лизой (познакомиться со старухой, «подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником»), получают особое значение: они не только относятся к прошлому, представляя недоговоренный комментарий к истории графини и Чаплицкого, но и контрастно отражают «роман» Германна со старухой, создавая антитезу Германна и молодого счастливицы.

вием и трижды проступающими признаками оживления. Явление «незнакомого мужчины» кладет отпечаток жизни на лицо старухи: «Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться. Глаза оживились...» Имя Чаплицкого снова выводит графиню из бесчувственности: «Графиня видимо смутилась. Черты ее изобразили сильное движение души...»

Оба потрясения, вызванные образами искателей счастья, выражаются лишь оживлением лица старухи. Последнее волнение старой графини, когда она «при виде пистолета... оказала сильное чувство», формами своего выражения резко отделено от предшествовавших вспышек жизни. Умирая, старуха оживает вся: «Она закивала головою и подняла руку, как бы заслоняясь от выстрела... потом покатила навзничь... и осталась недвижима». Этот острый реалистический прием изображения мимики и жестов умирающей старухи как бы обнажает в старой графине черты и свойства гальванизированного трупа (ср.: «смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма»). Это делает понятным, почему пушкинский Германн, этот расчетливый и азартный искатель ключа к тайне, от которой зависело его обогащение, вместо разгадки находит в старухе еще более таинственное молчанье.

«Старуха молча смотрела на него и, казалось, его не слышала».

«Старуха молчала попрежнему».

«Графиня молчала».

«Графиня молчала».

«Графиня не отвечала» — еще раз указывает повествователь на молчание графини тогда, когда старуха была уже мертва.

Любопытно, что во всей этой сцене, где описаны внешние движения старухи, ее жесты и мимика, — чувства старухи, ее переживания, ее побуждения остаются загадкой. Повествователь не изображает и не называет их, а судит, заключает о них по внешности, как сторонний и далекий наблюдатель:

«Графиня, казалось, поняла, чего от нее требовали; казалось, она искала слов для ответа».

Современная Германну действительность проходит мимо сознания старухи. Старая графиня не является психологическим субъектом повести. Она освобождена автором от раздумий и размышлений (ср.: «в мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мыслей»). Через призму восприятия старухи не преломляется жизнь XIX века. И сам бытовой образ старухи окутывается символической пеленой; он становится внутренней формой изображаемой художественной действительности, символической материализацией «неподвижной идеи» помешавшегося Германна. Душевное раздвоение Германна отражается и на вариациях образа старой графини.

Но в ином субъектном свете еще раз воспроизводится

перед читателем «роман» Германна со старухой, и выступает иронически искаженный образ старой графини. Это — в надгробном слове «славного проповедника» (или «молодого архиерея»). Авторский пересказ этой речи с преднамеренной и резкой иронией перескакивает от точки зрения слушателей проповеди к риторическим формам самой проповеди. Повествование осложняется чужою речью, которая растворяется в нем. Сначала в повествовательном стиле происходит сплетение выражений авторского языка с шаблонами церковно-славянских метафор проповедника. Затем непосредственно приводится цитата из надгробного слова, в которой за условными церковными символами стоят комически окрашенные образы старой графини как «праведницы» и Германна как «жениха полунощного».

«В простых и трогательных выражениях представил он мирное усупие праведницы, которой долгие годы были тихим умиленным приготовлением к христианской кончине. «Ангел смерти обрел ее, — сказал оратор, — бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полунощного». Здесь в первых словах звучит речь повествователя, его экспрессия, его оценка: «Молодой архиерей произнес надгробное слово. В простых и трогательных выражениях представил он...» Потом, без подчеркивания внешними графическими знаками, (вроде кавычек или курсива), повествовательный стиль сразу соскальзывает в плоскость «чужой речи». Образы и метафоры, вся лексика теперь заимствуются из самого надгробного слова. Но риторические формы церковной проповеди основаны на ином круге образов, на иной идеологии, чем стиль светского повествования. Поэтому — на фоне предшествующего изложения — все выражения и обозначения проповедника, перенесенные в сферу авторской речи, отзываются иронией. Они не соответствуют установившимся значениям предметов, лиц и событий. Так, выражение: «мирное усупие праведницы» только иронически может быть применено к смерти старой графини. Самый образ старухи в обрисовке повествователя меньше всего подходит под житийный тип «праведницы, которой долгие годы были тихим умиленным приготовлением к христианской кончине». Фраза из надгробной речи о «праведнице, бодрствующей в помышлениях благих», невольно сопоставляется с такой чертой портрета графини: «В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли».

Выражение: «в ожидании жениха полунощного» покоится на символике евангельской притчи о десяти девах, из которых мудрые бодрствовали (с светильниками и с маслом для них) в ожидании жениха полунощного («сына человеческого»), а неразумные в полночь ушли покупать масло для светильников и опоздали на брачный пир. Но в семантике «Пиковой дамы» эти символы проецируются на вернувшуюся с бала старуху и Германна, который «ровно в половине двенадцатого ступил на графинино крыльцо».

Так, двигаясь по разным субъектным сферам, слова и фразы, рисующие личность старой графини, расширяют свой смысловой объем и приобретают экспрессивную многокрасочность. Образ старой графини выступает как бы в нескольких зеркальных отражениях. В эту семантическую многопланность образа вовлекаются разные его черты и детали, которые также меняют свои функции в композиции повести и тем влияют на понимание всего образа. Характерной особенностью пушкинского изобразительного стиля является прием мимической маски. Однообразная экспрессивная маска делается метафорическим выражением сущности персонажа, символической концентрацией личности (ср. дальнейшее развитие этого приема в стиле Л. Толстого). Но эта постоянная мимическая экспрессия, составляя характеристическую приметку образа, иногда служит объективным признаком персонажа, а иногда лишь приписывается ему воображением другого героя. В этом отношении очень знаменателен контрастный параллелизм образов Чекалинского и старухи. Экспрессивная маска Чекалинского отражает характер славного игрока, «нажившего некогда миллионы»: «Полное и свежее лицо изображало добродушие; глаза блистали, оживленные всегдашнею улыбкою». «Всегдашняя улыбка» и воспринимается как характеристический признак образа Чекалинского, как его неизменная примета.

«Чекалинский *улыбнулся* и поклонился, молча, в знак покорного согласия».

«— Позвольте заметить вам», — сказал Чекалинский с *неизменной своею улыбкою*, — «что игра ваша сильна...»

«Чекалинский *нахмурился*, но *улыбка тотчас возвратилась на его лицо*».

«Германн стоял у стола, готовясь один *понтировать* противу *бледного, но все еще улыбающегося* Чекалинского...»

С улыбкой Чекалинского контрастирует усмешка или насмешливая мина старухи—пиковой дамы. Эта экспрессия, имеющая глубокий символический смысл («насмешка рока»), приписывается старухе после ее смерти расстроенным воображением Германна. «Германн... *приподнялся бледен*, как сама покойница, *взошел на ступеньки катафалка и наклонился*... В эту минуту показалось ему, что *мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом*. Германн, поспешно *подавшись назад, оступился*, и навзничь *грянулся об землю*».

Невольно напрашивается на сопоставление с этой картиной возникший под ее влиянием образ смеющейся старушонки в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского (из сна Раскольникова). Раскольников «ударил старуху по темени, раз и другой. Но странно: она даже и не *шевелинулась* от ударов, *точно деревянная*. Он испугался, *нагнулся ближе и стал ее разглядывать*; но она еще *ниже нагнула голову*. Он *пригнулся тогда совсем к полу, заглянул и помертвел*: старушонка *сидела и*

смеялась — так и заливалась тихим неслышным смехом, из всех сил крепясь, чтобы он ее не услышал...»<sup>1</sup>

В «Пиковой даме» прищуренно-насмешливое выражение лица старухи открывает Германну тожество ее с пиковой дамой. Галлюцинация у гроба находит отголоски в сцене последней игры, когда впервые (после заглавия и эпитафии) является пиковая дама. До заключительных строк шестой главы заглавие пушкинской повести и эпитафия к ней остаются загадкой. Их смысл только предчувствуется, только подразумевается. Характерно, что и в этой последней главе, сначала в паре с тузом указывается дама вообще (без обозначения масти): «Направо легла дама, налево туз.

— Туз выиграл! — сказал Германн и открыл свою карту».

Так как «тройка, семерка и туз не выходили из его головы», то Германн не предчувствует гибели. Он убежден, что поставил туза, и видит свое высшее торжество в том, что этот туз лег налево, что он выиграл. Дама не интересует Германна.

«— Дама ваша убита, — сказал ласково Чекалинский. Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться». Подбор слов из картежного языка («вместо туза стояла пиковая дама», «обдернуться») убеждает в том, что до сих пор двойственность значений пиковой дамы субъективно еще не переживается Германном, хотя есть непосредственное смысловое соотношение между падением Германна в церкви и проигрышем в игре, между глаголом «оступиться» и глаголом «обдернуться». Только при повторном видении усмешки Германн узнает в пиковой даме старуху.

«— Необыкновенное сходство поразило его...

— Старуха! — закричал он в ужасе».

Так прием экспрессивной маскировки персонажа, перенесенный в сферу восприятия Германна, становится средством семантических трансформаций образа старухи. Так же двусмысленны и противоречивы черты новой, посмертной маски старухи, черты облика той белой женщины, которая явилась Германну ночью.

Как при жизни, так и после смерти в образе старухи сочетаются реальное бытовое содержание и символическая загадочность. Но оба эти значения теперь даны как сменяющие одна другую формы понимания Германна.

Сперва явление старухи представлено с натуралистической объективностью, как будто независимо от восприятия Германна:

«В это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко — и тотчас отошел. Германн не обратил на то никакого внимания».

---

<sup>1</sup> См. мою статью «Из биографии одного неистового произведения» («Последний день приговоренного к смерти») — в моей книге «Эволюция русского натурализма», «Academia», 1929.



Правда, эта объективность двусмысленна, потому что неясно, что значит фраза: «не обратил на то никакого внимания»: не видел, не заметил или заметил, но не придал никакого значения? И то и другое понимание возможно. Лишь в конце сцены повествователь с большей решительностью подскажет, что объективность явления и видения кого-то в окошке — мнимая. Все это только показалось Германну, который, к тому же, в этот день за обедом «против своего обыкновения пил очень много в надежде заглушить внутреннее волнение». После ухода белой женщины «Германн слышал, как хлопнула дверь в сенях, и увидел, что кто-то опять поглядел к нему в окошко». Следовательно, и в первый раз это он видел кого-то, но «не обратил на то никакого внимания». Однако при последовательном и прямолинейном движении смыслов этот вывод не возникает сразу. Напротив, кажется, что сообщение о ком-то, взглянувшем в окошко и отошедшем, принадлежит самому автору и что лишь постепенно, с развитием повествования, действительность начинает рисоваться сквозь призму сознания Германна. «Через минуту услышал он, что отпирали дверь в передней комнате».

Действующее лицо второго предложения — неизвестно. Оно — неопределенно и множественно. Название предполагаемого лица подсказывает сам Германн, облекая образ ночного посетителя в реальное обличье. «Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращается с ночной прогулки». Но эта разгадка отвергается самим же Германном, который продолжает подмечать новые реальные детали в облике посетителя: «кто-то ходил, тихо шаркая туфлями». Женщина в белом платье вытесняет образ денщика. «Германн принял ее за свою старую кормилицу...» Но затем весь этот строй остро раскрываемых бытовых деталей опрокидывается одной фразой, которая меняет всю композицию образа «белой женщины», придавая ему характер нереальности, воздушной неуловимости: «Но белая женщина, скользнув, очутилась вдруг перед ним — и Германн узнал графиню».

Любопытно, что обозначения всех последующих движений лишены того оттенка неожиданности и стремительности, мгновенности, который содержится в словах: «скользнув, очутилась вдруг...» (Ср.: «С этим словом она тихо повернулась, пошла к дверям и скрылась, шаркая туфлями».) Такой тонкой стилистической нюансировкой создается смысловая многогранность образа. Итак, можно сказать, что в композиции «Пиковой дамы» нет ни одной структурной детали образа, которая не меняла бы своих функций в движении сюжета и которая не была бы многозначной.

Интересна острая двугранность еще одной детали в рассказе о явлении белой женщины. Германн, после ухода белой женщины, «возвратился в свою комнату, засветил свечку, и записал свое видение». В чем смысл этого сообщения? Ведь оно как будто не находит никакого развития и применения в композиции

повести: в дальнейшем движении сюжета запись Германна не привлекается к делу. Но это не так: во фразе — «записал свое видение» заключена ироническая оценка видения Германна. Германн, записавший свое видение, как визионер-мемуарист, сливается с тем Шведенборгом, которому приписан эпиграф этой главы, изображающий многозначительное откровение белой женщины: «В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон-В... Она была вся в белом и сказала мне: «Здравствуйте, господин советник». Таинственный смысл видения рассыпается: его объективная бессодержательность подсказана в иронических намеках. Можно сопоставить построение этого эпиграфа, приписанного Пушкиным Шведенборгу, с приемами описаний привидений у Гофмана, в русской литературе у А. Погорельского в «Двойнике, или Вечерах в Малороссии» (1830), а позднее у Достоевского. Свидригайлов из «Преступления и наказания» рассказывает: «Сижу, курю, вдруг опять Марфа Петровна, входит вся разодетая в новом шелковом зеленом платье, с длиннейшим хвостом. «Здравствуйте, Аркадий Иванович! Как на ваш вкус мое платье? Аниська так не сошьет...» — «Охота вам, говорю, Марфа Петровна, из таких пустяков ко мне ходить, беспокоиться...» Взяла да и вышла, и хвостом точно как будто шумит...» Но в эпиграфе, говорящем о явлении «белой женщины», обнаруживается характерный для пушкинской прозы прием стилистической иронии, управляющей соотношением разных планов повествования. Доверие к видению Германна, к разгадке тайны верных карт парализуется ироническим эпиграфом, который сопоставляет белую графиню Германна с белой баронессой Шведенборга.

Германн получает от белого привидения все, что он хотел от старухи. Он узнает тайну трех верных карт и получает прощение. А Германн добивался прощенья старухи. Ведь «он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь, — и решился явиться на ее похороны, чтобы испросить у ней прощения». Таким образом, речь белой женщины, в образе которой явилась старуха, касается тем и событий, наиболее больных и тревожных для Германна. Она в фантастическом мире объективнрует думы Германна об умершей старухе и верных картах. Возникает мысль, что явление старухи лишь галлюцинация Германна, воплощение его бредовых идей. Однако есть в откровении белой женщины ряд смысловых оттенков, которые сохраняют двусмысленность, а отчасти и загадочность до конца повести. Ведь от себя старуха предлагает Германну лишь прощение («прощаю тебе мою смерть»; ср.: «не чувствуя раскаяния, он не мог однако совершенно заглушить голос совести, твердивший ему: ты убийца старухи»), но под условием женитьбы на Лизавете Ивановне. Старуха как бы хочет искупить свои вины перед бедной воспитанницей. Между тем, после встречи со старухой образ Лизаветы Ивановны совсем выпал из сознания

Германна, Германн весь поглощен борьбой с судьбою за будущее богатство. Но сама идея судьбы для Германна сочеталась с образом старухи. И теперь Германн, уверенный в прощении старухи, убежденный в том, что она больше не будет иметь вредного влияния на его жизнь, целиком отдается мечте о близкой победе над «очарованной фортуной», у которой он должен вынудить клад. Тем более, что сообщение старой графини ясно говорило: «тройка, семерка и туз выиграют сряду». Это — не простое открытие тайны, а непреложное утверждение выигрыша, неминуемого обогащения. Отсюда и рост маниакальной самоуверенности Германна. Между тем откровение старухи, сделанное против воли, не исключало тайной недоброжелательности. Да и сама фортуна, хотя и очарованная, бывает непостоянна, изменчива и мстительна. Отсюда делается понятным тайное значение той авторской сентенции, которой начинается последняя глава повести: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место. Тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи»<sup>1</sup>. Смысл этих слов направлен не только на объяснение процесса вытеснения из сознания Германна образа старухи навязчивой идеей трех верных карт: в этих словах заложен конкретный намек на раздвоение «нравственной природы» Германна, на возможность совмещения и синтеза в ней обрывков двух неподвижных идей. Ведь тройка, семерка неразрывно ассоциировались в сознании Германна с пиковой дамой, то есть с образом старухи, вытеснившим туза. Так старуха отомстила за свою смерть.

§ 4. Образ героя в стиле Пушкина, как впоследствии и у Ф. М. Достоевского, подобен тени чеховского «Черного монаха», отражаемой разными сферами. Он противоречив и многозначен. Он динамичен, как слово в многообразии его индивидуальных применений. Поэтому образы пушкинских персонажей необыкновенно емки. Современников Пушкина больше всего поражала внутренняя композиционная нейтрализованность разных семантических планов пушкинского произведения. Применительно к образам персонажей этот композиционный прием выражается в субъектно-экспрессивной противоречивости личности. Освещение образа непрестанно меняется. Воплощая в себе историко-бытовые черты, образ вместе с тем становится блуждающим фокусом композиционных притяжений.

Образ бедной воспитанницы так же, как и образ старой графини, был типическим явлением дворянского быта. Он нашел в творчестве Пушкина яркое реалистическое выражение.

---

<sup>1</sup> Ср. в «Путешествии из Москвы в Петербург»: «Две столицы не могут в равной степени процветать в одном и том же государстве, как два сердца не существуют в теле человеческом».

Образ бедной воспитанницы рисуется Пушкиным в разных ракурсах. В «Романе в письмах» Лиза сама пишет о горестях своего положения: «Ты не можешь вообразить, как много мелких горестей неразлучно с этим званием. Многою должна я была сносить, во многом уступать, многого не видеть, между тем как мое самолюбие прилежно замечало малейший оттенок небрежения... Поведение со мною мужчин, как бы оно ни было учтиво, поминутно задевало мое самолюбие. Холодность их или приветливость, все казалось мне неуважением. Словом, я была создание пренебрежительное, и сердце мое, от природы нежное, час от часу более ожесточалось. Заметила ли ты, что все девушки, состоящие на правах воспитанниц, дальних родственниц, *demoiselles de compagnie* и тому подобное, обыкновенно бывают или низкие служанки или несносные причудницы? Последних я уважаю и извиняю от всего сердца».

В «Пиковой даме» образ Лизаветы Ивановны подводится под категорию особого типа служанок, *les suivantes*, что и выражено эпиграфом ко второй главе:

— Il paraît que monsieur est décidément pour les suivantes.

— Que voulez-vous, madame? Elles sont plus fraîches.

*Светский разговор.*

Однако эпиграф выражает чужую точку зрения. Отношение самого автора к Лизавете Ивановне скрыто в композиции повествования. Ссылка на светский разговор как на источник эпиграфа указывает, что автор стремился столкнуть и сопоставить разные сферы понимания одного образа, одной действительности. Во второй главе происходит драматическое (в форме диалога, снабженного ремарками) раскрытие образа Лизаветы Ивановны, сценическое воспроизведение ее несчастной жизни под игом старой самодурки. С самого начала сплетаются две линии, по которым идет развертывание образа: взаимоотношений со старухой и отношений к молодому инженеру. Но любовная интрига медленно, по частям разгадывается как сюжетная тайна. А «служба» у старухи сразу же становится предметом драматического изображения. «Лизанька, где моя табакерка?» — вот первый вопрос, обращенный старухой к Лизавете Ивановне и сразу же определяющий ее положение в доме графини. Отсутствие свободы, рабская зависимость и безответная покорность воспитанницы показываются драматически тем, что все движения Лизаветы Ивановны связываются и прерываются окриками старухи. Лизанька мечется, спеша исполнить ее приказания. А эти приказания отменяются нетерпеливой и капризной самодуркой раньше, чем Лизавета Ивановна успеет их исполнить или даже приступить к их исполнению. Автор не комментирует диалога, не останавливается на эмоциях и переживаниях Лизы. Но достаточно сгруппировать окрики и укоры старухи, чтобы понять всю

унизительность и всю мучительность жизни бедной воспитанницы на положении служанки знатной старухи. А далее эти частные сцены, в которых воспроизводятся события одного дня, комментируются самой Лизаветой Ивановной как символ всей ее безрадостной жизни. — «И вот моя жизнь! — подумала Лизавета Ивановна». Эту субъективную оценку повествователь признает справедливой, достоверной. «В самом деле, Лизавета Ивановна была пренесчастное создание». Литературный авторитет Данте утверждает объективность авторского суждения и в то же время обвеивает его экспрессией сострадания, теплового сочувствия. «Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?» Таким образом экспрессивные нюансы эпиграфа вступают в противоречие с тоном повествования. Отрывок «светского разговора» (так обозначен эпиграф) представляется диссонирующим аккордом, композиционные функции которого остаются до конца, до эпилога, утаенными. Заключенная в эпиграфе ирония преодолевается интонацией теплового сочувствия, глубокой заинтересованности автора в судьбе бедной воспитанницы.

Так же, как в изображении старой графини, автор после драматической демонстрации персонажа, набрасывает психологический портрет Лизаветы Ивановны, сам делаясь интерпретатором действительности. Понятно, что прежде всего в круг его оценок и толкований попадает образ старой графини: ведь лишь в соотношении с ним проясняется скорбный лик ее бедной воспитанницы. В контраст эгоистической и своенравной старухе рисуется образ тихой Лизаветы Ивановны как домашней мученицы. Трагедия ее существования выражена синтаксически — формами неожиданных присоединительных противопоставлений, изображающих внутреннее противоречие ее действий с результатами их. Парные предложения с противительным-следственным значением союза *и* выстроены в анафорический ряд:

«Она разливала чай — и получала выговор за лишний расход сахара; она вслух читала романы — и виновата была во всех ошибках автора; она сопровождала княгиню в ее прогулках, и отвечала за погоду и мостовую...»

Принцип противительных присоединений с новым логическим смыслом продолжает затем действовать и в более сложных формах синтаксических сочетаний: «Ей было назначено жалованье, которое никогда не доплачивали; между тем требовали от нее, чтобы она одета была, как и все, т. е. как очень немногие». Эта характеристика Лизаветы Ивановны, построенная на антитезах, развивается в контрастной симметрии с стилистическими формами образа старухи. Графиня изображается в домашнем обиходе и «в суетностях большого света», и образ Лизаветы Ивановны тоже проводится через мучительные коллизии домашнего обихода и жалкие унижения света.

«Все ее знали, и никто ее не замечал; на балах она танцевала

только тогда, когда не доставало *vis-à-vis*, и дамы брали ее под руку всякий раз, как им нужно было итти в уборную поправить что-нибудь в своем наряде».

В этом приеме изображения посредством сопоставления и подчеркивания несоответствий и противоречий также проявляется горестное сочувствие автора «пренесчастному созданию», обреченному на жизнь, полную унижений. Эта экспрессия, логически вытекающая из авторской оценки Лизаветы Ивановны («Лизавета Ивановна была сто раз милее наглых и холодных невест...»), прорывается в патетическом восклицании: «Сколько раз, оставя тихонько скучную и пышную гостиную, она уходила плакать в бедной своей комнате, где стояли ширмы, оклеенные обоями, комод, зеркальце и крашенная кровать, и где салная свеча темно горела в медном шандале!» К трагедии унижений присоединяется трагедия бедности. Так в структуре повествования осуществляется слом драматического движения. Драматизация уходит внутрь повествовательной речи.

После этого эмоционального описания обозначаются новые приемы изображения характера Лизаветы Ивановны. Среди них на первом месте — метод психологического самораскрытия персонажа. Лизавета Ивановна, больше чем другие герои «Пиковой дамы», склонна к рефлексии, то есть повествователь чаще всего изображает ее душевную жизнь непосредственно, воспроизводя ее размышления и чувства (см. начала третьей и четвертой глав). Экспрессия «внутренней речи» самой бедной воспитанницы раскрывает и отражает ее образ. В этом плане расчет и боязливая осторожность самолюбивой девушки сталкивается с ее нетерпением, пылкостью и романтической мечтательностью. Но думы Лизаветы Ивановны обычно представлены в форме «непрямой» речи; они вовлечены в сферу повествовательного стиля и преобразованы авторской передачей их. Таким образом, точка зрения повествователя сплетается с самооценками героини. Но и независимо от указанной формы передачи раздумий Лизаветы Ивановны, повествование нередко приближается к ее пониманию по экспрессии и словесным краскам. Волнение переживающего драму субъекта передается повествованию. Но и здесь двойственность освещения образа остается, так как плоскость авторской речи не совсем сливается с сознанием, с внутренней речью героини. Напротив, возникают сложные и разнообразные колебания «непрямого» повествовательного стиля, и непрестанно меняется отношение авторской речи к «чужому слову», к чужой точке зрения, то есть к рефлексиям и оценкам самой Лизаветы Ивановны. Кроме того, нередко повествование принимает объективное течение. Повествователь выходит за пределы сферы сознания Лизаветы Ивановны и становится в позу стороннего, то бесстрастного, то иронически-беспристрастного живописателя быта (сцена с мамзелью, рассказ о письмах Германна). Тогда возникает резкая стилистическая граница между языком авторского

изложения и чужой, «несобственно-прямой речью» в составе повествования. Эта изменчивость в соотношении субъектных планов делает зыбкими, колеблющимися, противоречивыми внутренние черты облика Лизаветы Ивановны и сюжетные функции образа молодой девушки в общей композиции повести. Особенно ярко сказывается это на ходе любовной драмы.

В дымке противоречивых намеков движется романтическая интрига повести. На кого направлена страсть Германна? С кем соединены его участь и его счастье? Ведь само обладание тремя верными картами Германи первоначально связывает с «милостью старухи» («подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником»). Но потом выступает на сцену Лизавета Ивановна. Для девушки робкой и расчетливой, но самолюбивой и «с нетерпением ждавшей своего избавителя», эти «тайные, тесные сношения с молодым мужчиной» были любовью... Тем более, что они соответствовали ее пылкому воображению, воспитанному на романтической литературе. Но в тонком стилистическом рисунке авторского повествования остро сочетается многообразие противоречивых смысловых красок.

Образ Германна предстает пред читателем в романтической тоге, которой облакает его Лизавета Ивановна. Рассказ о появлении перед домом графини молодого инженера ведется с точки зрения Лизаветы Ивановны:

«Дня через два, выходя с графиней садиться в карету, она опять его увидела. Он стоял у самого подъезда, закрыв лицо бровным воротником: черные глаза его сверкали из-под шляпы...» И внешние приметы зарождающегося увлечения Германна описываются через призму сознания Лизаветы Ивановны, в свете ее осмысления: «Молодой человек, казалось, был за то ей благодарен: она видела острым взором молодости, как быстрый румянец покрывал его бледные щеки всякий раз, когда взоры их встречались».

Распространение глагола «*видела*» фразой: «*острым взглядом молодости*» должно внушить мысль, что наблюдения Лизаветы Ивановны соответствуют объективному существу дела. Вслед за этим повествование сначала придвигается ближе к авторской точке зрения, а потом перемещается в субъектную сферу Германна. Так через восприятие Германна преломляется описание первой встречи с Лизаветой Ивановной.

«Он остановился и стал смотреть на окна. В одном увидел он черноволосую головку, наклоненную, *вероятно*, над книгой или над работой. Головка приподнялась». Далее автор свидетельствует: «Германн увидел свежее личико и черные глаза. *Эта минута решила его участь*». Какой конкретный смысл следует вложить в эту последнюю фразу — неопределенную и двусмысленную? Из предшествующего контекста возникает понимание: Германи полюбил. Но ведь повесть в последних главах уводит читателя от этой мысли. Германи через Лизу нашел лишь путь

к открытию тайны верных карт. Приходится думать: образ Лизы вызывает в Германне решимость на «интригу».

Так же двусмысленны фразы, говорящие о содержании любовной переписки между Германном и Лизаветой Ивановной:

«Письмо содержало в себе признание в любви: оно было нежно, почтительно и слово в слово взято из немецкого романа». Для Лизаветы Ивановны эти определения — «нежно, почтительно» чужды всякой иронии; для нее — нежность и почтительность письма — непосредственное выражение влечения к ней Германна. Таким образом, субъективно-иронический слом происходит внутри синтаксического единства: к фразе, выражающей точку зрения Лизаветы Ивановны, — «оно было нежно, почтительно» — неожиданно присоединяется новое коварное звено: «и слово в слово взято из немецкого романа». Затем это смысловое раздвоение как бы преодолевается и вместе с тем подчеркивается пояснением повествователя: «Лизавета Ивановна по-немецки не умела и была очень им довольна».

После этого Германн, «очень занятый своей интригой», активно ведет наступление. Он спешно требует свидания и пишет каждый день новые письма. «Они уже не были переведены с немецкого, — Германн их писал, вдохновенный страстию, и говорил языком, ему свойственным: в них выражались и непреклонность его желаний, и беспорядок необузданного воображения». Трагедия Германна здесь углубляется. Страсть к золоту, навязчивая идея о трех верных картах как будто сочетаются с любовью к бедной девушке.

Однако нельзя не заметить, что страсть, вдохновлявшая Германна, по имени *не названа*, и охарактеризованы лишь общие свойства, присущие речи Германна и выражающие его духовный облик: «беспорядочно-необузданное воображение» и «непреклонность воли». Таким образом, и здесь лишь рассеяны намеки на возможность понимания этих слов в романическом смысле, но не вполне исключены возможности и других осмыслений. Правда, дальнейшее развитие повести как будто неотвратимо ведет к разрешению этих намеков в сторону страсти Германна к Лизе. Но в середине третьей главы наступает решительный перелом. Он обозначается эмоциональной паузой. Выбор страсти между Лизаветой Ивановной и старухой произведен. Роман Германна с Лизой расплывается как сюжетная иллюзия. «Германн... увидел узкую витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... *Но он воротился* и вошел в темный кабинет...»

«Германн глядел в щелку: Лизавета Ивановна прошла мимо его. Германн услышал ее торопливые шаги по ступеням ее лестницы. В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести, и снова умолкло. Он окаменел».

Так приобретательская мания, навязчивая идея трех верных карт убивает влечение к Лизе. Показателен смыслово-<sup>2</sup> контраст обозначений: слова: *трепетать*, *трепет* выражают предел



страстных томлений Германна и Лизы. Но Германн «трепещет» при мысли о старухе и о тайне трех верных карт.

«— Чей это дом? — спросил он у углового будочника.

— Графини \*\*\*», — отвечал будочник.

Германн *затрепетал...*»

Представляется более противоречивым и странным применение этого слова в такой связи: «Германн *трепетал как тигр*, ожидая назначенного времени». Но затем сразу же делается ясным, что этот трепет тигра перед добычей относится к старухе, а не к Лизавете Ивановне. А трепет бедной воспитанницы был трепетом любви к Германну. Она «с *трепетом* вошла к себе, надеясь найти там Германна, и желая не найти его». — «Вдруг дверь открылась, и Германн вошел. Она *затрепетала...*» Характерно, что автор заставляет Лизавету Ивановну, еще ничего не знающую о том, что произошло в спальне старухи, снова переживать всю историю своего романа с Германном в глубоких размышлениях после бала, в то время как читатель уже был свидетелем смерти старухи и убедился в маниакальной одержимости Германна. Только после признания Германна бедная воспитанница, «в позднем, мучительном своем раскаянии», начинает совсем по-иному понимать все те знаки и события, которые раньше ей говорили о любви и которые с теми же значениями включались в повествование автором: «Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовь! Деньги, — вот что алкала его душа! Не она могла утолить его желания (ср. «непреклонность его желаний». — В. В.) и осчастливить его! Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы старой ее благодетельницы!...»

Здесь еще раз подтверждается автором характер отношения Германна к Лизавете Ивановне, его маниакальная «окаменелость»: «Германн смотрел на нее молча: сердце его также терзалось, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его... Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны...» Так изменчиво переосмысляются в развитии повести все выражения и образы, в которых можно было первоначально усмотреть намеки на роман Германна с Лизой.

Любопытно, что именно в четвертой главе, в которой трагически разбиваются все надежды, все мечты бедной девушки, и оскорбляется ее любовь, экспрессия горячей симпатии, трогательного участия окрашивает авторское повествование. Создается своеобразный лирический апофеоз бедной воспитанницы, на фоне которого особенно рельефно выделяется безучастие Германна, его поглощенность мыслью о невозвратной потере тайны обогащения. Сложная борьба между страхом и страстью, раньше изображавшаяся повествователем во всех ее оттенках и перипетиях, теперь выражается в такой присоединительной антитезе: «С трепетом вошла к себе, надеясь найти там Германна, и желая не найти его. С первого взгляда она удостоверилась в его отсутствии, и благо-

дарила судьбу за препятствие, помешавшее их свиданию». Раздумье Лизаветы Ивановны, изложенное в форме «непрямой речи», накладывает отпечаток лирической экспрессии и на повествовательный стиль самого автора: «Горько заплакала она в позднем, мучительном своем раскаянии. Германн смотрел на нее молча... ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его». Та же экспрессия глубокого сочувствия пронизывает и формы изображения внешнего состояния несчастной девушки, ее поз, выражающих горечь и отчаяние. «Германн пожал ее *холодную безответную руку*, поцеловал ее *наклоненную голову*».

Приемы характеристики Лизы осложнены лирическими формами выражения. Эта широта экспрессивных колебаний придает образу Лизаветы Ивановны неопределенность очертаний, эскизную небрежность. Есть ощущение даже сознательной недоконченности, некоторой «незамкнутости» образа. После свидания с Германном Лизавета Ивановна уходит за кулисы повествования. До эпилога встречаются еще лишь два упоминания о ней. Оба связывают ее судьбу с драмой Германна — и оба не только вносят очень тонкие штрихи в изображение наиболее страшных и значительных эпизодов отношения Германна к старой графине, но и углубляют трагизм положения Лизы. Когда Германн, устрешенный видением, навзничь грянулся оземь на ступенях катафалка, «в то же самое время Лизавету Ивановну вынесли в обмороке на паперть». Одной этой фразой рельефно рисуется весь ужас душевного состояния, вся тяжесть страданий обманутой любовницы. Другое упоминание о ней вкраплено в речь старухи, которая в ночном видении Германну ставит условием своего прощенья женитьбу его на Лизавете Ивановне. Таким образом на протяжении всей повести участь Лизаветы Ивановны тесно сплетается с судьбой Германна. Тем как будто неожиданнее и сенсационнее представляется сообщение эпилога. Однако, именно в противоречивой сфере повествовательного стиля, в эпиграфах были заложены такие смысловые отенки, которые раскрываются в эпилоге. Показательно, что Лизавета Ивановна, расставшись с своими романтическими иллюзиями, вышла замуж «за очень любезного молодого человека», который «имеет порядочное состояние» (не без побочных мыслей повествователь указывает и на то, что муж Лизаветы Ивановны — сын бывшего управителя у старой графини). Но не менее знаменательна как бы вскользь брошенная фраза: «У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница». На образ Лизаветы Ивановны ложится тень от старой графини. Кажется, что Лизавета Ивановна, превратившись в «несносную причудницу», будет вымещать на бедной родственнице свои прежние унижения. Во всяком случае, такое предположение не исключено. В указании на «бедную родственницу» подозревается тайный намек, символический умысел, направленный на полное, всестороннее изображение всех колебаний

и изменений в характере бедной воспитанницы, устроившей, наконец, свою судьбу<sup>1</sup>.

Процесс художественного формирования образа Лизаветы Ивановны находится в зависимости от роли Германна. Сквозь призму сознания бедной воспитанницы нередко изображается ее «любовник». Изменения в авторской оценке, в освещении личности Германна непосредственно отражаются на понимании образа Лизы.

§ 5. Образ Германна — художественный центр повести. К нему направлены и к нему постепенно стягиваются все события. Поэтому в самих приемах раскрытия этого образа знаменательна всякая деталь. Этот образ выплывает из атмосферы карточной игры. В начале XIX века образы судьбы и карточной игры, блуждавшие по разным литературным жанрам, были осложнены в мировой литературе своеобразными романтическими намеками. В азартной игре, как и в маскараде, воплощалась тогда символика человеческой жизни<sup>2</sup>.

В Германне, по отзыву Томского, скрыта была «душа Мефистофеля». Но образ картежного игрока характеризуется, кроме «души Мефистофеля», еще и «профилем Наполеона».

В присвоении Германну «профиля Наполеона» крылся глубокий смысл. Любопытна характеристика Германна-Ирмуса у Шаховского: «Шляпа с полями, аттитюд Наполеона, мрачность Байрона. Он на меня взглянул таким Корсаром». Образ Корсара, перенесенный на Германна, тесно связан с теми «внутренними формами» байроновского героя, которые сближали его с Наполеоном. Пушкин в статье о Байроне писал: «Ни одно из произведений лорда Байрона не сделало в Англии такого сильного впечатления, как его поэма Корсар, несмотря на то, что она в до-

---

<sup>1</sup> См. бытовые комментарии у Н. О. Лернера: «Рассказы о Пушкине», стр. 159.

<sup>2</sup> Любопытна анонимная драма «Игроки» (рукоп. библ. Русск. драмы), которая дозволена к представлению 28 января 1834 года. У ней есть пролог-мистерия: «Маскарад. Этот пролог изображает бал-маскарад среди азартной игры в карты и в шахматы. Мефистофель танцует с проигравшейся донной Дестиной (то есть Судьбой) и уговаривает ее:

Без денег жить нельзя, послушай, донна.  
Напрасно ты так чество дорожишь.  
Что имя? Что молва? Пустые звуки.  
За золото — игрушек жаль тебе.

Когда донна Дестина вновь проигрывается, Мефистофель еще раз напугивает ее:

Без имени, без денег худо жить.  
Проигрывай остатки скучной жизни.

Донна проигрывает все. И мгновенно солекается с нее жизнь: вместо женщины оказывается скелет, указывающий на доску с шахматами. На столе и на полу — мешки и груды золота. Так судьба, игра, золото и жизнь сплетаются в один символический клубок, который связан с образом Мефистофеля.

стоинстве уступает многим другим. Корсар неимоверным своим успехом был обязан характеру главного лица, таинственно напоминающего нам человека, коего роковая воля правила тогда одной частью Европы, угрожая другой. — По крайней мере английские критики предполагали в Байроне сие намерение, но вероятнее, что поэт и здесь вывел на сцену лицо, являющееся во всех его созданиях, и которое, наконец, принял он сам на себя в Чильд-Гарольде; — как бы то ни было, поэт никогда не изъяснил своего намерения: сближение с Наполеоном нравилось его самолюбию». Вместе с тем Наполеон в поэзии Пушкина — «муж рока» («Полтава»), «муж земных судеб» (l'homme du destin).

Игра в карты в XVIII веке, пройдя через военную среду, впитала в свою арготическую систему — своеобразные образы военной профессии. Они отразились не только в терминологии, но и в «мифологии» игры. Игра часто представлялась в метафорах войны.

В комедии «Игрок» (1815) Гектор, слуга игрока, сообщает невесте своего барина Ветрида об его времяпрепровождении: «Можно еще его видеть на месте сражения; он поражает справа и слева, перед собою и за собою, защищается как лев; в преже-стоком жару, проклиная участь несчастливой баталии, собирает последние силы умирающего кошелька своего, в несчастии своем кажется неустрашимым и продает неприятелю жизнь и кровь свою очень дорого...» (стр. 110). «Сабли уж в руках, и все к баталии готово; все минуты в день сражения дороги, мы употребим последнее наше усилие и войска, которые в игре вспомогательными называются» (стр. 111).

В «Жизни игрока, им самим описанной», герой рассуждает: «Смешно было смотреть нам на купцов; проведав кое-что из картежных штук, они воображали себя непобедимыми и геройски атаковали наш штосс. Купеческое ли дело, думали мы, так храбриться. Наконец, будучи беспрестанно поражаемы, по недостатку боевых снарядов принуждены нашлись ретироваться, даже пешком; ибо все деньги и лошадь с прекрасною кабриолеткою остались в добычу победителей» (ч. II, стр. 143—144).

Казарин в лермонтовском «Маскараде» так изображает весь этот круг значений:

На картах золото насыпано горой:  
Тот весь горит... другой  
Бледнее, чем мертвец в могиле.  
Садимся мы — и загорелся бой!..  
Тут, тут сквозь душу переходит  
Страстей и ощущений тьма,  
И часто мысль гигантская заводит  
Пружину пылкого ума...  
И если победишь противника уменьем,  
Судьбу заставишь пасть к ногам твоим с смиреньем —  
Тогда и сам Наполеон  
Тебе покажется и жалок и смешон.

Напротив, в комических куплетах образ Наполеона с колодой карт окружался ироническими каламбурами. Так, у Неелова:

А Бонапарт  
С колодой карт  
Один в пасьянс играет<sup>1</sup>.

Эта многосторонняя семантика перенесенных в карточную игру метафор — в сочетании с образом Наполеона — обнаруживается и в игревых образах «Пиковой дамы». Образ игрока и разные значения пиковой дамы в пушкинской повести столкнулись в контексте одной художественной действительности, определив характер и судьбу Германна. Сначала образ Германна выступает как тип «молодого инженера — расчетливого немца». Ср. в «Красном кабачке» Бальзака: «Его звали Германном, как зовут почти всех немцев, выводимых писателями». Уже звание инженера, присвоенное в повести одному Германну, несколько отделяет Германна от великосветского дворянского круга (ср. указания на социальный генезис Германна в черновых набросках повести). Германн — новый человек, появившийся на исторической арене, потомок обрусевших немцев с маленьким капиталом. Известно, что в Военно-инженерный корпус дети аристократов и крупных помещиков шли с неохотой. Отсюда не было широкого простора для блестящей карьеры. Доступ в военно-инженерные школы был открыт и разночинцам<sup>2</sup>. Вместе с тем инженерная деятельность как бы накладывает на образ Германна уже с самого начала типический отпечаток трезвого приобретателя и честолюбца, чуждого дворянских иллюзий и дворянского легкомысленного мотовства. Такое толкование образу Германна давал и кн. А. А. Шаховской в своей «Хризомании» словами Томского: «Он — инженер, математик... у него нет нигде, как у нас, русских баричей, ни батюшек, ни матушек, ни деревень, ни наследства»<sup>3</sup>. Однако уже в первой главе повести проступало, хотя и смутно, как сюжетный намек, романтическое противоречие между теми реальными характеристическими красками, которые накладывали на образ молодого инженера отзывы о нем офицеров-игроков и реплика самого Германна, — и той странной ситуацией, в которой герой является на сцену (автор от себя ничего не говорит о Германне, кроме того, что он — молодой инженер). «А каков Германн! — сказал один из гостей, указывая на молодого инженера: — от роду не брал он карты в руки, отроду не загнул ни одного паролки, а до пяти часов сидит с нами, и смотрит на нашу игру!»

1 Кн. П. А. Вяземский, «Старая записная книжка», 1929, стр. 205.

2 См. А. И. Дельвит, «Воспоминания».

3 См. речь Германна о внуках графини: «Они богаты и без того; они же не знают и цены деньгам. Моту не помогут ваши три карты. Кто не умеет беречь отцовское наследство, тот все-таки умрет в нищете, несмотря ни на какие демонские усилия. Я не мот; я знаю цену деньгам».

«—Игра занимает меня сильно, — сказал Германн, — но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее».

Томский легко разрешает эту антитезу, подчеркивая психологическую «понятность» образа Германна («Германн немец: он расчетлив, вот и все... А если кто для меня непонятен...»). Возникает иллюзия, что и самопризнание Германна не противоречит объективности этой насмешливой, слегка пренебрежительной характеристики. Все же загадка совмещения расчетливости и страстного интереса к азартной игре в личности Германна сохраняет свою силу. Любопытно, что сам Германн продолжает в первой главе вести себя, как рассудочный немец, далекий от всякой романтической фантастики. Именно в этом смысле воспринимается замечание Германна по поводу анекдота Томского о трех верных картах: «Сказка! — заметил Германн».

Этот драматический показ образа Германна переносится во второй главе повести в новую обстановку. Слова: «инженер», «военный инженер», «молодой инженер» становятся обозначением, приметой Германна: они звучат из уст нового действующего лица — Лизаветы Ивановны. История бедной воспитанницы начинается с увлечения Германном. И образ Германна теперь преломляется через новую призму, через призму сознания Лизаветы Ивановны, получая новые качества в воображении молодой мечтательницы. Создается романтический портрет: «Он стоял у самого подъезда, закрыв лицо бровным воротником: черные глаза его сверкали из-под шляпы».

Авторский комментарий, вмещающий этот портрет в биографическую рамку («Германн был сын обрусевшего немца, оставившего ему маленький капитал»), дополняет и систематизирует обозначившиеся ранее черты характера Германна. Определяется психологическая и общественно-бытовая раздвоенность личности героя, мотивированная «скрытностью»: с одной стороны, излишняя бережливость, умеренность и твердость, с другой стороны, честолюбие, сильные страсти и огненное воображение. И все это подчинено жажде «счастья», то есть «капитала», который «доставляет покой и независимость». Таким образом, Германн открыто вступает в ряды «героев накопления», алчных искателей богатства. Его мечта — «вынудить клад у очарованной фортуны».

Однако при более тонком стилистическом изучении отрывка повести, посвященного характеристике Германна, можно заметить здесь своеобразные приемы экспрессивно-противоречивого рисунка. Повествователь, выступая на сцену сам с своими оценками, с своей экспрессией («Однажды — это случилось дня два после вечера, описанного в начале этой повести, и за неделю перед той сценой, на которой мы остановились»), изменяет значение и содержание всех предшествовавших отзывов о Германне. Акцент вновь перемещается на твердость Германна, которая кажется еще более удивительной рядом с указанием на его

сильные страсти и огненное воображение. То насмешливое слегка ироническое отношение, которым были обвеяны отзывы товарищей о Германне в первой главе, признается редким, необычным явлением: «Он был скрытен и честолюбив, и товарищи его редко имели случай посмеяться над его излишней бережливостью». Легко заметить, что в этом изображении, построенном на антитезе, резко сдвигается и смещается смысловая перспектива характера Германна: указанием на сильные страсти и огненное воображение самой расчетливости и умеренности придается трагический оттенок. Делается ясным, почему затем повествователь — лишь с некоторыми вариациями фраз и формулировок — от себя повторяет, вмещающая в характеристику Германна, все замечания игроков по адресу Германна и признания самого Германна, но контрастно меняет экспрессию, оценочное содержание всех этих суждений. «Так, например, будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) *жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее*, — а между тем, целые ночи просиживал за карточными столами, и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры». Прибавление фраз: «будучи в душе игрок», «следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры»; изменения в отдельных выражениях: *никогда* вместо разговорного, фамильярно-иронического *отроду* (см. первую главу); многократная форма *просиживал*, потребовавшая новых, более определенных дополнений («целые ночи», «за карточными столами»), замена нейтрального глагола *смотреть* книжным — *следовать*<sup>1</sup> — все это создавало другую атмосферу оценок образа Германна.

Для полного понимания этих контрастов изображения — необходимо помнить, что Германн во второй главе ставится повествователем в параллель с Лизаветой Ивановной, как ее воображаемый избавитель. Поэтому авторское повествование как бы поддерживает мечты бедной воспитанницы. А эти мечты питались творчеством Байрона и кошмарными образами «неистойвой словесности», «новейшими романами». Кн. Шаховской как пушкинский современник тонко подметил и развил эти повествовательные намеки в своей «Хризомании». Здесь Томский воспитывает Элизу, принося ей «новые сочинения во всех ужасных родах, между прочим, Бальзака «Сцены из частной жизни». Элиза в ожидании жениха «должна европейнчать и познакомиться с Виктором Гюго, Эженом Сю и со всей молодой литературой». И в параллель с демоническими образами «новейшей литературы» встает личность Германна: «Шляпа с полями, аттитюд Наполеона, мрачность Байрона. Он на меня взглянул таким корсером».

<sup>1</sup> Ср., например, в «Критических заметках» Пушкина: «Будучи русским писателем, я всегда почитал долгом следовать за текущей литературой... всегда старался войти в образ мыслей моего критика и следовать за его суждениями» (т. IX, стр. 100).

Анекдотом о трех верных картах Германн сталкивается с почвы обыденной житейской трезвости и рассудительности. Он вовлекается в бездну сильных страстей и огненного воображения. Мир «сказки» окружает его и придает новую логику, новое направление его поступкам. «Три верных карты» семантически раздваиваются — так же, как колеблется между двумя смысловыми сферами само понимание счастья, будущего богатства. В аспекте инженерной, обыденной действительности счастье — это «капитал», утробенный, усмеренный, как основа покоя и независимости, в аспекте сказки — это фантастическое богатство, «клад», который необходимо «вынудить у очарованной фортуны». «Три верных карты» беспронгрышной житейской лотереи — «расчет, умеренность и трудолюбие». На этом пути все взвешено, определено и вычислено. На другом ждут тайна и судьба, «фортуна», и подстерегает «тайная недоброжелательность». Этот путь может открыть старуха: ей принадлежит тайна «трех верных» карт сказки. Так обрисована романтическая коллизия. Мечты пока еще недоверчивы. Они умеряются расчетами трезвого математика: «на все это требуется время — а ей восемьдесят семь лет, — она может умереть через неделю — через два дня!.. Да и самый анекдот?.. Можно ли ему верить?..» Таким образом, сначала и фантастика взвешивается на весах твердого расчета. Но встреча с Лизаветой Ивановной окончательно направляет Германна по пути сказки: Он «пошел опять бродить по городу, и опять очутился перед домом графини \*\*\*. *Неведомая сила, казалось, привлекала его к нему.* Он остановился и стал смотреть на окна. В одном увидел он черноволосую головку, наклоненную, вероятно, над книгой или над работой. Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. *Эта минута решила его участь.*». Теперь открыто устанавливается новая субъектная призма для отражений лика Германна и для его романтической идеализации — сознание Лизаветы Ивановны.

Но по отношению к этой плоскости понимания характера Германна повествователь занимает двойственную позицию — то иронического комментатора, то сочувственного «идеализатора». От этого смысловая перспектива образов непрестанно колеблется. Уже в рассказе о письмах Германна авторская ирония контрастно выделяет романтическое восприятие Лизаветы Ивановны. Эпиграф задает тон ироническому пониманию того вдохновения страсти, которое овладело Германном и разливалось потоком писем: «*Vous m'écritez, mon ange, des lettres de quatre pages plus vite que je ne puis les lire. Перетиска.*».

Однако и независимо от авторской оценки романтических мечтаний бедной воспитанницы, повествование о Германне иногда окрашивается иронией. Сцена свидания Германна со старухой носит временами явные следы авторской иронии. Речь Германна выражает то смиренную мольбу искателя счастья, то грубую дерзость романтического разбойника. Тон страстной просьбы,



покорных убеждений («Не пугайтесь, ради бога, не пугайтесь... Я пришел умолять вас об одной милости». — Вы можете составить счастье моей жизни, и оно ничего не будет вам стоить...») прерывается сердитыми репликами алчного игрока. От этого сочетания высокого со смешным, ужасного с комическим растет драматическая напряженность сцены, ее глубокий трагизм.

«— Эта была шутка», — сказала графиня.

— *Этим нечего шутить*, — возразил сердито Германн».

В этом возражении сквозит авторская ирония, каламбурно сопоставляющая забавный авантюризм прошлого с тупой непреклонностью современного героя — Германна.

И далее опять лирический пафос Германна обрывается грубо-нетерпеливым «ну...», которым он заканчивает свои тирады о социальной пропасти между собой и внуками графини — мотами, не знающими цены деньгам. Тут же проскальзывает намек на Чаплицкого: «Моту не помогут ваши три карты. Кто не умеет беречь отцовское добро, тот все-таки умрет в нищете, несмотря ни на какие демонские усилия». «Графиня молчала; Германн стал на колени». Раздается лирический монолог Германна с призывом к любви и состраданию. В этом монологе все словесные краски, все смысловые оттенки отданы на службу выражению страстного томления по тайне, страстной жажды богатства. Симметрично поднимаются ступени мольбы: «если когда-нибудь сердце ваше знало чувство любви», «если вы помните ее восторги», «если вы хоть раз улыбнулись при плаче новорожденного сына», и достигают, наконец, предела в заклинании — «всем, что ни есть святого в жизни», «если что-нибудь человеческое билось когда-нибудь в груди вашей».

Эта романтическая риторика мобилизует и мотив искупления греха смертью, мотив дьявольского договора, связанного с тайной верных карт. «Может быть она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором...»

Так Германн патетически восходит на высоту романтического героя, предметом страсти которого являются деньги и старуха как хранительница их тайны.

Монолог Германна в течение этой сцены резко меняет свои краски. Коленопреклоненный Германн говорит книжным языком («Сердце ваше знало чувство любви...»; «с пагубою вечного блаженства»; «дети мои, внуки и правнуки благословят вашу память и будут ее чтить, как святыню» и т. п.). Речь Германна приобретает размеренность торжественного лирического периода. Анафорически построенные предложения первой части периода, начинаясь союзом *если*, становятся все эмоциональнее, выразительнее, все сильнее напрягают патетику книжно-риторических формул (ср.: «если когда-нибудь сердце ваше знало чувство любви... если что-нибудь человеческое билось когда-нибудь в груди вашей...»). Последовательности эмоционально-смыслового нарастания этих предложений соответствует во второй части гра-

дация слов — «чувствами супруги, любовницы, матери». Самый подбор образов и эпитетов решительно обособляет эту речь Германна как от общей системы повествовательного стиля, так и от других речей и реплик всех персонажей повести (ср.: «демонские усилия...»; «с дьявольским договором»; «она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства» и др. под.) Характерен откровенно-романтический мотив продажи души дьяволу за обладание тайной трех верных карт.

И вслед за этим лирическим монологом разыгрывается трагическая сцена, где драматизм происшествия усугубляется комическими деталями. От молений Германн переходит круто к злобным угрозам старухе.

«Старая ведьма! — сказал он, *стиснув зубы*: — так я ж заставляю тебя отвечать...»

И далее трагикомически звучит обращение Германна к трупу старухи с фамильярным предложением: *не ребячиться*. — «*Перестаньте ребячиться*», сказал Германн, взяв ее за руку». Эти комические контрасты и противоречия в отношении Германна к старухе, образующие тонкий слой повествовательной иронии, намечены уже в начале сцены.

Германн при виде безмолвной старухи дал волю своему воображению в таком направлении: «Старуха молча смотрела на него и, казалось, его не слыхала. Германн вообразил, что она глуха, и, наклонясь над самым ее ухом, повторил ей то же самое...»

Комментарием к стилистическому анализу этой сцены может служить такое заявление Пушкина по поводу стилистических приемов П. А. Катенина: «Иногда ужас умножается, когда выражается смехом. — Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым, даже низким слогом, но волос становится дыбом от гамлетовских шуток».

Двойственность в освещении характера Германна особенно ясно обнаруживается в четвертой главе. Эпиграф к ней утверждает мефистофелевскую природу Германна: «*Homme sans mœurs et sans religion*». Этим эпиграфом задано то понимание образа романтического героя, которое исходит от Лизаветы Ивановны и которое сделано предметом сложной художественно-реалистической переоценки — со стороны повествователя. Развивается длинный свиток воспоминаний Лизаветы Исаковны, при повествовательной передаче которых ее личная точка зрения соединяется с авторской. И в этих воспоминаниях является новое определение личности Германна, шутливо преподнесенное бедной воспитаннице светским мистификатором Томсом: «Этот Германн... — лицо истинно романтическое; у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния...» Германн выступает, как «демон», как «коварный искуситель», который тревожит «сон отроковиц». Эти слова Томского снабжены авторским комментарием: «Слова Томского были не что иное, как мазурочная болтовня, но они

глубоко заронились в душу молодой мечтательницы» (ср.: «Слова Томского раздались в ее душе: у этого человека по крайней мере три злодейства на душе»). Таким образом, характеристика Германна как демонического героя становится литературной собственностью мечтательницы. Повествователь откровенно указывает романтические источники такого понимания образа Германна и тем самым как бы снимает с себя всякую ответственность за эти порывы воображения молодой мечтательницы. «Портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самою, и, благодаря новейшим романам, это, уже пошлое лицо, пугало и пленяло ее воображение». Так по отношению к Германну (но иначе, чем по отношению к Онегину) повествователь иронически ставит вопрос: уже не литературная пародия ли он? Во всяком случае, транспозиция романтических форм характера в сферу сознания Лизаветы Ивановны и как бы отказ от них самого повествователя предполагают пародическую изнанку образа Германна. Однако этот строй смыслов тут же нейтрализуется изображением суровых чувств героя посредством подбора возвышающих, книжно-романтических символов:

«Сердце его также *терзалось*, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести *не тревожили суровой души его*. Он не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе. *Одно его ужасало*: невозвратная потеря тайны...»

Так Германн окончательно определяется как фанатик одной мечты, пред которой меркнет и гаснет его увлечение Лизаветой Ивановной. Вполне понятно, что вслед за этим происходит романтический апофеоз Германна, утверждение удивительного сходства его с портретом Наполеона. «Лизавета Ивановна погасила догорающую свечу: бледный свет озарил ее комнату. Она отерла заплаканные глаза и подняла их на Германна: он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь». Повествователь далее от себя характеризует эту позу: «В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну». Во всем этом отрывке самой непонятной с первого взгляда является усилительная частица *даже*. Почему выделена Лизавета Ивановна? Почему повествователь находит удивительным, что именно ее поразило сходство Германна с Наполеоном, раз «профиль Наполеона» уже раньше она усмотрела в образе Германна? Два понимания возможны. Одно — такое: по замыслу автора, Германн действительно должен был очень походить на Наполеона. Ведь даже Лизавета Ивановна, разбитая, потрясенная, в своей мучительной горести поразилась этим сходством. В таком случае частицей *даже* автор подчеркивал бы объективную близость Германна к Наполеону и косвенно — всю глубину горестного разочарования бедной воспитанницы. Однако Германн, как и позднее Раскольников у Достоевского, хотя и глядел в Наполеоны, но не дошел до них. Остается другое понимание: за частицей *даже* скрыта авторская

ирония. Повествователь оставляет неопределенной субъективную окраску фразы: «В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона». Комментирует ли эта фраза позу Германна только с точки зрения автора, или же она говорит только о том, что видела Лизавета Ивановна, подняв на Германна свои заплаканные глаза? Оба смысла сосуществуют в ней. Ведь признание Германна в убийстве старухи и даже название «чудовище», брошенное Германну Лизаветой Ивановной, вообще весь ореол убийцы и разбойника могли только увеличить сходство Германна с романтическими героями («Корсар» Байрона) и в их числе — с Наполеоном, а не затемнить его в сознании Лизаветы Ивановны. Следующим предложением и частицей *даже* перед именем Лизаветы Ивановны автор слагает с себя долю ответственности за сравнение Германна с Наполеоном. Таким образом, здесь открыт путь к ироническому развенчанию мнимого Наполеона. Но оно происходит не сразу. Выходя от старухи, Германн действительно ведет себя Наполеоном.

На похоронах старухи Германн, «оступившийся и навзничь грянувшийся об землю», тяряет черты Наполеона, чтобы вновь обрести их в сцене карточной игры, где до последнего момента поединка с судьбой его хладнокровие, маниакальная самоуверенность ярко выделяются на фоне улыбки и дрожащих рук Чекалинского.

Но, кроме этого профиля Наполеона и души Мефистофеля, в психологический портрет Германна к концу повести вплетается новая черта, характеризующая психологическое раздвоение этого героя, отсутствие в нем цельности. Честолюбец с огненными страстями, с непреклонными желаниями и необузданным воображением, маньяк-приобретатель, неразборчивый в средствах для овладения капиталом, безучастно отнесшийся к страданиям и судьбе обиженной им девушки, убийца старухи — оказывается слабым, суеверным человеком, со множеством предрассудков. Возникает трагическое противоречие между романтическим оболочкой героя и его подлинной реалистической сущностью: «У этого человека по крайней мере три злодейства на душе», — внушал читателю Томский и за ним Лиза. А повествователь заявляет: «Не чувствуя раскаяния, он не мог, однако, заглушить голос совести, твердивший ему: ты убийца старухи! Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков». Поэтому уже падение перед мертвой старухой символически предрешает поражение Германна, его гибель в борьбе с судьбой.

Так противоречиво — в колеблющемся экспрессивном освещении — рисуется образ Германна. Гофманские краски сгущаются только к концу повести (пятая и шестая главы). Идея маниакальной одержимости открыто провозглашается лишь в последней главе. Сумасшествие Германна с тонким художественным расчетом вынесено за пределы повести в эпилог. В шестой главе лишь у Нарумова является догадка об этом: «Он с ума сошел! — поду-

мал Нарумов». Но эта мысль не сделана осью сюжетного движения к развязке. Ни герои, ни автор не переживают и не изображают сумасшествия Германна. Сам Германн освобожден от явных примет сумасшедшего. Повествователь не углубляется в его психологию. В этом сознательном художественном игнорировании романтической патетики сумасшествия нельзя не видеть оригинальной художественной манеры изображения. Ведь даже в эпилоге рассказ о сумасшествии Германна лишен повышенной эмоциональности. С повествовательной объективностью рисуется образ жалкого сумасшедшего, который, сидя в Обуховской больнице в 17 номере, «не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: — тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..» Оригинальный синтез реалистического, сухого и напряженного стиля с композиционными формами романтической повести придал образу Германна типическую значительность. Недаром Ф. М. Достоевский увидел в нем героя целого «петербургского» периода русской истории.

§ 6. Сложна и подвижна структура образа персонажа в стиле «Пиковой дамы». Нетрудно заметить много общего с этими приемами и в конструкции основных образов «Капитанской дочки» (Гринева, Марья Ивановны, Швабрина и Пугачева)<sup>1</sup> и «Дубровского» — при всей разнице стилей этих произведений.

Структура характера в художественной прозе Пушкина становится в последние годы его творчества все более сложной и противоречивой, манера изображения — более живописной, психологическая перспектива — более углубленной и обостренной внутренними контрастами.

Для понимания пушкинского метода изображения характеров чрезвычайно показательны зарисовки происшествий и характеров в дневнике Пушкина.

Пушкинские приемы выражения и изображения характера, получив оригинальное развитие в художественной системе Лермонтова, расходятся затем в русской литературе по разным направлениям. Высшего подъема и расцвета наиболее близкая к Пушкину манера изображения личности достигает в творчестве Л. Толстого первого периода (кончая «Анной Карениной»).

Лев Толстой едва ли не первый в русской прозе (вслед за Лермонтовым) ставит во всей экспрессивной глубине и психологической широте проблему выражения и изображения индивидуальности. Вместе с тем он выдвигает новые принципы изображения своеобразной личной (а не типовой) характерности в сфере повествовательной и драматической речи (так же, как ранее Пушкин первый разрешил проблему словесного выражения личности и ее индивидуальных чувств, дум и настроений в формах лирического стиха).

---

<sup>1</sup> См., например, книгу Н. И. Черняева «Капитанская дочка» Пушкина». Ср. статью В. Александрова «Пугачев», «Литературный критик», 1937, № 1.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«В Пушкине, — писал Гоголь, — как будто в лексиконе заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство». Эта характеристика обнимает понятия языка и стиля. Пушкин вобрал в свои произведения или отразил в них все лучшие достижения предшествующей русской национально-художественной культуры слова. Он оценил филологический труд, стилистические эксперименты и критическое остроумие Тредьяковского. Поэтические библеизмы, смелые образы, демократическая острота выражения и гениальная работа над русским языком вызывали у Пушкина преклонение пред великим Ломоносовым. Тонкое языковое чутье, новизна приемов сближения книжного языка с разговорным, ритмическое разнообразие были отмечены Пушкиным в произведениях Сумарокова. Пушкин сумел душою своенравной «нечто найти» даже в пышных и торжественно-пластических образах Вас. Петрова.

Великий гуманист и борец за свободу, — он считал себя продолжателем дела Радищева. Отзвуки радищевской поэзии слышны были уже в ранних стихотворениях Пушкина: в «Бове», в «Вольности» и «Кинжале». Отвергая язык радищевской публицистики — «надутый и тяжелый», Пушкин, вслед Радищеву, «восславил свободу» и воспринял его призыв к сближению литературы с народной словесностью. «Мысли, картины и движения истинно поэтические» пленяли поэта в Державине. О нем Пушкин сказал: «Гений его можно сравнить с гением Суворова. Жаль, что наш поэт слишком часто кричал петухом». «Русский из прерусских», Фонвизин, «сатиры смелый властелин», был для Пушкина образцом национально-реалистического стиля, ярким воплощением русского духа. Историко-бытовая характеристика его языка, острота сатирических отражений жизни и свобода слога представлялись Пушкину наиболее широким выражением народного начала в русской литературе до Крылова. Богданович, Дмитриев и В. Л. Пушкин нередко вызывали досаду великого поэта бедностью чувств и мыслей, но не раз служили для него источником игривых образов и оборотов. А «двоюродный брат» Буянов со своей бытовой характерностью заставил Пушкина включить его в историческую галерею национальных типов помещицней России. Не сочувствуя

Озерову, Пушкин, однако, признавал его заслуги в обработке литературного слога. Конечно, список «предшественников» не исчерпывается этими именами. Пушкин знал детально всю русскую литературу восемнадцатого — начала девятнадцатого века и взял от нее все, что она могла дать великому национальному поэту. Начиная с Карамзина, шли современники. Тут литературно-идеологические и стилистические связи, воздействия и взаимодействия пушкинского языка становятся еще сложнее, разнообразнее и глубже. Нет ни одного значительного или даже заметного писателя-современника, который так или иначе не вошел бы в творчество Пушкина или не нашел бы в нем какого-нибудь отклика и отражения (от Хвостова до Слепушкина, Бенедиктова и Кукольника, от Шишкова до Шевырева). Вместе с тем и последующие стили русской литературы девятнадцатого века немислимы без Пушкина. От пушкинского лирического стиля идут побеги и ответвления в самых разнообразных направлениях: и к Лермонтову, и к Некрасову, и к Кольцову, и к Фету, и к Майкову, и к Полонскому, и к А. К. Толстому, и к Надсону, и к предшественникам символизма. Л. Толстой назвал Пушкина «отцом» русской прозы. И действительно, в пушкинском стиле — зерно многих художественных приемов Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Достоевского, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого и Чехова. Самые далекие и враждебные стили проистекли из одного источника, так как такого разнообразия и богатства стилистических форм, как у Пушкина, не было ни у одного поэта. Таким образом, исчерпывающе понять и описать пушкинский стиль — значит создать историю стилей русской литературы восемнадцатого и девятнадцатого веков. Но этого мало: именно с Пушкина и благодаря Пушкину русская литература становится европейской и входит в систему западноевропейских литератур как великая национальная литература великого народа. Поэтому пушкинский стиль может быть вполне уяснен лишь на фоне истории стилей западноевропейских литератур. Пушкинское творчество неразрывно связано с историей мировой литературы. Здание русского литературного языка и русской литературы возводилось Пушкиным на глубокой национальной основе, но с привлечением художественного опыта, техники и материала западноевропейских литератур. К сожалению, пока еще нет подготовительных работ для такого широкого исследования пушкинского стиля. Понятно, что изучение национально-русских источников пушкинского стиля и описание самой системы пушкинского поэтического языка — на фоне старорусских литературных стилей — должны быть введением в историческое объяснение основных принципов и закономерностей стиля Пушкина. Поэтому в этой книге о стиле Пушкина больше материала и анализа, чем выводов и синтеза.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

	<i>Стр.</i>
Предисловие . . . . .	3
I. Отношение к слову и употребление слова в поэтическом языке Пушкина . . . . .	5—119
II. Пути и этапы развития поэтической фразеологии Пушкина . . . . .	120—270
III. Новые формы синтаксической логики, выразительности и образительности в пушкинском стиле . . . . .	271—373
IV. Синтез искусства и жизни («новые узоры по старой канве» в стиле Пушкина) . . . . .	374—437
V. Симметрия образов, их отражения и вариации в строе пушкинского произведения . . . . .	438—479
VI. Художественное мышление литературными стилями и рост реалистических тенденций в творчестве Пушкина . . . . .	480—513
VII. Стиль повествовательной прозы Пушкина . . . . .	514—582
VIII. «Вольное и широкое изображение характеров» в стиле пушкинской художественной прозы . . . . .	583—617
Заключение . . . . .	618—619

Редактор С. Белевицкий

Тираж 5 000 экз. Подписано и печати 1/11 1941 г. А35204. 33<sup>3</sup>/<sub>4</sub> печатн. лист. 38,43 авторских л. В печ. л. 46256 экз.

Цена в переплете 15 р.

Набрано и сматрицировано в 1-й Образцовой типографии ОГИЗА РСФСР треста „Полиграфинга“. Москва, Валовая, 28. Отпечатано с матриц в Полиграфкомбинате им. В. М. Молотова. Москва, Ярославское шоссе, д. 34 99. Зак. 5096